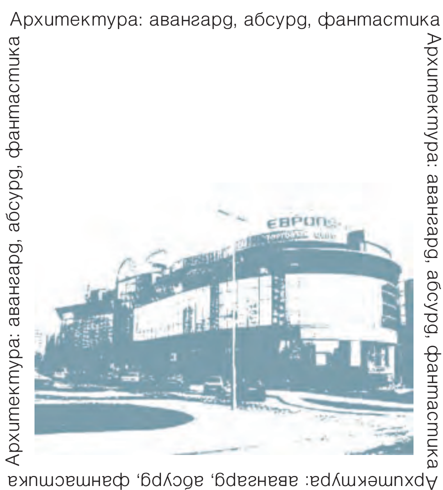
НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК БЕЛАРУСИ
Институт искусствоведения, этнографии и фольклора
имени Кондрата Крапивы

А. И. ЛОКОТКО

Архитектура: авангард, абсурд, фантастика

Архитектура: авангард, абсурд, фантастика
Архитектура: авангард, абсурд, фантастика
Архитектура: авангард, абсурд, фантастика
Архитектура: авангард, абсурд, фантастика



Архитектура: авангард, абсурд, фантастика



Минск
«Беларуская навука»
2012

УДК 72.03(100)"17/2012"
ББК 85.11(0)
Л73

Рецензенты:
доктор философских наук, профессор С. П. Винокурова,
доктор искусствоведения, профессор А. Н. Кушнеревич

Локотко, А. И.
Л73 Архитектура: авангард, абсурд, фантастика / А. И. Локотко. – Минск : Беларус. навука, 2012. – 206 с. : ил.
ISBN 978-985-08-1477-7.

Книга является первым исследованием генезиса и эволюции футуристических направлений архитектуры. Раскрыта связь ярких проявлений архитектурного авангарда с переломными моментами истории, индустрии, науки, отношений человека к природе и бытию. Показано влияние кризисных явлений в цивилизационных процессах на динамику стилей и направлений в архитектуре. Современные информационные технологии открывают бесконечную инвариантность в творчестве зодчих, определяют множественность текстового, смыслового, семиотического содержания архитектурного образа.

Хронологические рамки исследования охватывают двухсотлетний период с конца XVIII века и до наших дней. Авторская расстановка акцентов «авангард – абсурд – фантастика» позволяет наиболее полно раскрыть креативность, эмоциональность, неистовость творческого порыва архитекторов-авангардистов, на анализе произведений которых и строится содержание книги.

Для архитекторов, дизайнеров, искусствоведов и всех, кто интересуется новаторскими направлениями в искусстве и архитектуре.

УДК 72.03(100)"17/2012"
ББК 85.11(0)

ISBN 978-985-08-1477-7





Архитектура: авангард, абсурд, фантастика

ОТ АВТОРА



Эта книга посвящена тем направлениям архитектуры, которые чутко реагировали и продолжают отзываться на переломные моменты времени, смены эпох. Эти направления пафосны и драматичны, абсурдны и фантастичны, но вместе с тем неистово отрицая традиции, вступая в конфликт со здравым смыслом, они стали каждое для своего времени прорывом, открыли новые творческие возможности, способствовали появлению новых средств художественной выразительности.



На заре Великой французской революции, в конце XVIII века, в эпоху господства большого классического стиля неожиданно появляются проекты утопических городов К.-Н. Леду и поражающие масштабом пафосные творения «бумажной архитектуры» Э.-Л. Булле: соборы и кенотафы, пропилеи и заставы. И ныне поражают воображение фантазии на тему римских древностей Ж.-Б. Пиранези, архитектурные симфонии театральных декораций П.-Г. Гонзаго.

В канун Первой мировой войны, последующих революций на фоне романтически-мещанского узорочья модерна над обломками эклектических форм взвивается «Манифест» футуризма. Рисунки Сант-Элиа и Мендельсона открывают фокус

ОТ АВТОРА



зрения в будущее. Супрематизм Малевича, проуны Лисицкого, графические фантазии Чернихова образуют передовой рубеж европейского авангарда. Творчество Голосовых и Весниных, Леонидова и Ладовского оказали влияние на Гропиуса и Таута, Шаруна и Ригфельда, на становление европейского конструктивизма и функционализма 20—40-х годов прошлого века. Научно-техническая революция, формирование транснациональных рынков обострили противоречия между традицией и авангардом в межвоенный период XX века. Прагматизм бытия отразился в архитектуре «кожи и костей» Л. Мис ван дер Роэ, минимализме, дефицит средств для амбициозных дизайнерских решений после Второй мировой войны сделал привлекательным брутализм.

Яркий представитель архитектуры XX века Ле Корбюзье, новатор, большой мастер детальной планировки и новых форм, урбанист и в то же время пластик, последовательно утверждал главенство содержания, материала и формы в архитектуре. Выдающийся мастер чикагской школы Фрэнк Ллойд Райт был последовательным творцом органической архитектуры. Дезурбанист утверждал, что вода, деревья, камень делают жизнь и быт органичными. Коста и Нимейер, Танге и Куракава дали миру яркие образцы авангардной архитектуры, развивающие национальные традиции. В поисках свободы формы в пространстве рождается метаболизм.

Начало космической эры, появление виртуальных технологий обостряют кризис между философией и искусством постмодернизма и новыми направлениями в мировой художественной культуре, архитектуре и дизайне. Вызовом консервативным направлениям явился хай-тек, вывернувший наружу технологическую начинку, очистив внутреннее пространство здания для большего комфорта и функциональности. Компьютерное проектирование избавило от необходимости брать сложные интегралы по частям, появились неограниченные возможности формообразования и новое широкое направление — деконструктивизм. Провозгласив

разрушение традиционной тектоники, спекулируя неограниченными техническими возможностями, зодчие рисовали здания, похожие на груду осколков (Заха Хадид), нагромождение стальных листов (Фрэнк Гери) или, наоборот, текущих форм, заимствованных из бионики (Сальвадор Калатрава).

Виртуальное проектирование, виртуальный дизайн породили направления архитектуры с невероятной пластикой, колористикой, комбинацией объемов и форм. Компьютерная программа чутко реагирует на изменения демографических, социальных, бытовых, экономических параметров (параметрическая архитектура) и одномоментно отражает их в проекте. Виртуальная и нелинейная, неопластическая и параметрическая, эко-тек и био-тек — новейшие направления архитектуры и архитектурного дизайна, где свободно творятся формы: природные и бионические, техногенные и виртуальные, образы реальные и мистические, из микро- и макромиров.

Современные авангардные направления имеют глубокий философский смысл, впитывают новейшие мировоззренческие течения. Текстология современной архитектуры заставляет воспринимать, мыслить и чувствовать индивидуально, это совокупность смыслов, разноязычных текстов, знаков, символов.

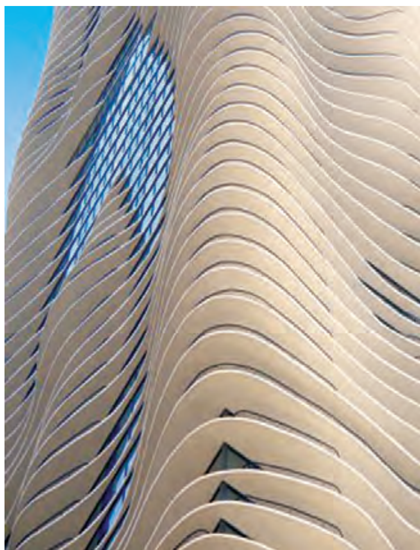
Свобода творческого выражения, философский субъективизм



ведут к появлению курьезных, абсурдных сооружений. Известны «дома-улитки», «дома-чайники», «дома-корзины», «дом-сапог», «танцующий» и «плачущий» дома. В тихом провинциальном городе появляется перевернутый дом, на перекрестке автострад мегаполиса — крупный офис в виде стиральной машины. Все это так называемые капризы, фолли, ноэлти.

Архитектурная фантастика, некогда бумажная архитектура Булле — ныне главная мизансцена «Звездных войн», фильмов «Властелин колец», «Гарри Поттер», «Мастер и Маргарита» и др. Из мира фантастических фильмов замки и дома превращаются в реальные объекты туризма, интерактива.

ОТ АВТОРА



В пестром калейдоскопе стилей XX века достойное место занимают авангардные направления белорусской архитектуры. Мастера Витебской художественной школы К. Малевич, В. Кандинский, М. Шагал определили пути европейского авангарда. Г. Лавров, И. Лангбард, А. Воинов создали знаковые сооружения, с которыми ассоциируется образ страны. Г. Заборский, М. Парусников, В. Король сформировали яркое архитектурное обличие Минска послевоенных лет. Современные спортивные, жилищно-торговые и деловые комплексы, такие как «Маяк», «Магнит», «Минск-арена», «Олимпийский», «Минск-сити», впечатляют масштабом и свободой формообразования, новизной технологий и материалов. Они экологичны и эргономичны, нарядны и выразительны.

Автор стремился к тому, чтобы читатель этой книги ощутил всю эмоциональность, поэтику, музыкальность архитектуры, ее величие и монументальность, пафосность и неистовость, хрупкость и трепетность, красочность и цветистость.

Архитектура — не машина для жизни, а живая, духовная обитаемая среда. И, как живой среде, ей присуще и передовое, и абсурдное, и фантастическое.




MGM
LUXOR
LUXOR

ВВЕДЕНИЕ



Архитектура всегда воспринималась как главный вид созидательной деятельности человечества. Будучи материальным воплощением исторического процесса формирования обитаемой среды, она отражала не только индустриальный уровень, но и уровень антропогенного воздействия на природу, определяя смысл понятий «коммуникация» и «инфраструктура». Вместе с тем архитектура стала не только стилеобразующей основой для других искусств, но и носителем текста культурно-исторического развития различных цивилизаций.

Поиски равновесия между притяжением земли и конкретными объемами и формами сооружения определяли главный конфликт в архитектуре, который разрешался схемой работы сил, обеспечивавших устойчивость, несение, прочность. Стойки и балки, арки и купола строили рисунок фасадов, а их несущая способность определяла размеры, сечения, пропорции, масштаб. Облагороженные творческим замыслом зодчего, они обрели художественную выразительность и идейно-эстетический смысл.

Находясь в согласии с законами природы, архитектура как рукотворное явление отражала и законы организации общества и человеческого мышления, содержания общественного сознания, идей и идеалов времени. В храмах афинского Акрополя видна гражданственность, в форумах Рима — имперское величие, в романских твердынях — борьба пространства и масс, в готических соборах — идея несения, стремления к свету. Ренессанс, барокко, классицизм — эпоха возврата и расцвета античной классики. Доведенная до совершенства, проверенная алгеброй строгих чисел Палладио и Альберти, классика явилась вершиной архитектуры доиндустриальной эпохи.

С наступлением индустриальной эры представления о художественном, эстетическом еще некоторое время упирались в стену консерватизма, отрицания художественных начал в промышленных изделиях, которые считались мертвыми в сравнении с продуктом ручной работы



(Д. Рескин, У. Моррис). Однако к концу XIX века железо, чугун и бетон освобождаются от декоративных шор колонн, пилястр и карнизов и становятся материальными носителями промышленной эстетики в строительстве.

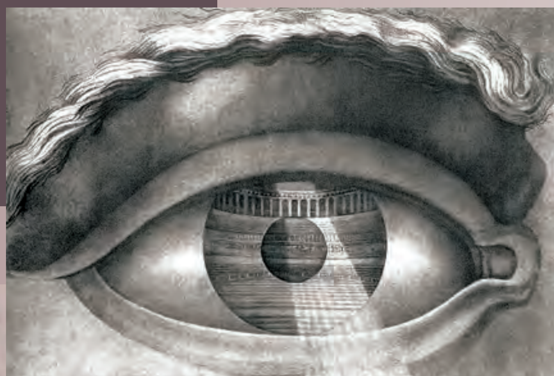
Эклектика, модерн, новая архитектура, конструктивизм — стили эпохи модернизма — базируются на традиционной логике формообразования, производной от конструктивной схемы статики и функциональной организации. К принципиальным отличиям следует отнести отказ от симметрии, стремление к чистоте форм (из стали, железобетона, стекла), цвета. После Первой мировой войны в условиях роста массового жилищного строительства развивается рациональная архитектура из сборных индустриальных элементов (архитектура «кожи и костей» Л. Мис ван дер Роэ). К этому направлению относятся школа «Баухауз», творчество А. Лооса, Ле Корбюзье и др.

Функция, конструкция, пространство, форма остаются традиционным фундаментом, на котором базируются прочность, польза, красота — триада архитектуры как строительного искусства, зодчества. Именно такая архитектура способна объединить в себе и вокруг иные формы искусства, создавая интегрированное целое, стремящееся в идеале к вершине человеческого творчества. Именно о такой архитектуре в XIX веке Д. Рескин говорил как о величайшем из искусств.

Развитие цивилизации, производства, культуры, социальной организации не было прямолинейным и равномерным. Эпохальные переломы — забастовки, революции — разрешали накопившиеся кризисные явления и конфликты, открывая прорыв к новому, более высокому витку развития. Философы разных эпох искали причины разочарований и скачков в агностицизме, в субъективном и объективном началах смысла и назначения истории, наконец, в вечном конфликте между традицией и новацией. На гребнях перелома с призывным знаменем обновления появляется авангард. Творческая свобода, разрыв с академизмом, высокая степень абстракции порождали в культуре и искусстве произведения, немыслимые в эволюционных рамках. Авангард рождал новые идеалы, являлся ускорителем модернизации в общественном сознании и культуре, которые тем не менее развивались и развиваются, сохраняя детерминизм, в силу чего авангард существует как бы в своем, параллельном времени, а его произведения, взятые из различных эпох, часто поразительно схожи.









НА ЗАРЕ АВАНГАРДНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Одни из первых авангардных произведений архитектуры появились в Европе в эпоху Великой французской революции, т. е. в конце XVIII века. Авангардные архитектурные идеи того времени представлены в ряде проектов К.-Н. Леду (1736—1806). Творчество архитектора складывалось в период мощного подъема французской культуры в канун революции, когда стремились создать высокоэстетическое искусство, полное героических образов







Дом садовника. Архитектор К.-Н. Леду. Конец XVIII в.

Павильон в саду. Архитектор К.-Н. Леду. Конец XVIII в.

и возвышенных идей. Как и следует авангардисту, К.-Н. Леду отрицает архитектурное наследие предшествующих веков. Его идеал — «формы, которые создаются простым движением циркуля». Здания Леду состоят из массивных и суровых объемов, кубов, параллелепипедов, т. е. из элементарных форм, лишенных декора. Задуманный им пояс таможенных застав (1782—1789) должен был стать грандиозным монументальным кольцом пропилей, создающих прелюдию к вступлению в первый город мира. Застава Сент-Мартен представляла собой грандиозный куб, обрамленный по периметру дорическими портиками. Над кубом высилась обширная ротонда, окруженная аркадой.

Но наиболее авангардные, новаторские идеи К.-Н. Леду получили воплощение в проекте города-мечты соляного прииска Шо в провинции Франш-Конте. Идейной основой проекта является французский утопический социализм, где нет места социальным конфликтам и где сбываются мечты об «идеальном, естественном, свободном человеке» (Ж.-Ж. Руссо). Предвосхищая призывы якобинцев, К.-Н. Леду рисует общественные здания: дома братства, добродетели, воспитания. В те годы в садах и парках модными были пасторальные домики пастуха, мельника, сторожа. Даже в Версальском парке появляется готическая деревенька. Проектируя для города Шо дом садовника, автор изображает его в виде шара, поставленного на землю, без окон, орнамента, членений, лишь с одним дверным проемом. Дом директора источников в том же городе Шо представлен в виде монолита со вписанным в цоколь громадным цилиндром, сквозь который рвется стекающий с горы поток.

Леду беспощадно уничтожает традиционную схему планировки города с доминантами дворцов и резиденций. Свой город он строит по законам демократии: громадная центральная круглая площадь, радиальные улицы, концентрические магистрали. Строения расположены свободно, все фасады равнозначны.

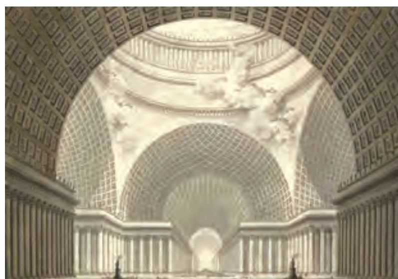
Идеальный промышленный город представляется Леду в виде по-

лукруга, заполненного автономными сооружениями и радиальными композициями. Социальные идеи Леду, воплощенные в многочисленных общежитиях, храмах семейной, материнской и героической добродетели, музее пороков (Оикема) предвосхитили социалистические лозунги Фурье и Руссо.

Проектируя здание театра в Безансоне, Леду создает рисунок, символизирующий идейный смысл его эстетики, базирующейся на естественности и гармонии. План зрительного зала вписан в зрачок человеческого глаза. Взгляд охватывает пространство античного амфитеатра — идея широты зрительского обзора, демократичного, с каскадом широких скамей, лишенного сословной иерархии.

Архитектурный авангард Леду имел отчетливую социальную окраску, сквозь которую как бы проступали лозунги грядущей революции. Дом поэта Дамеля без окон, освещавшийся через купол, туннель для подземного проезда карет во дворике Телюссон были новаторскими, отражали рациональную организацию функции при точной и лаконичной форме. Леду на два столетия раньше открыл принцип «модулора». Он исполнял проекты по сетке, в которую был вписан человек со скрещенными руками. Квадрат сетки является модульной единицей. Справедливо замечено, что в своем лучезарном городе и модулоре Леду предвосхищает Корбюзье. Гармоническое построение лучезарного города сравнимо с симфонией, а симфонические строения имеют

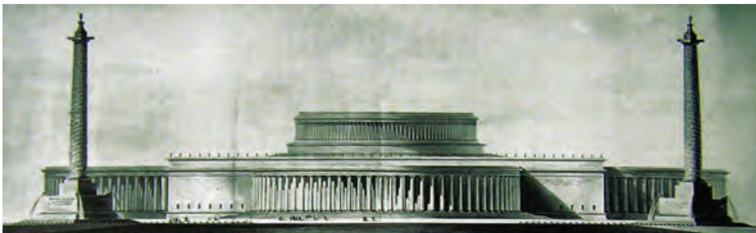




планетарный, космогонический характер. Мастерская для производства обручей спроектирована в виде огромного диска, заполненного кольцами. Когда Леду говорил, что архитектуре подвластно все: политика, нравы, законодательство, религия, — то имел в виду переустройство мира с помощью эстетики и морали. В этом его идеи перекликались с благородными мечтами просветителей о совершенствовании природы человека силой мысли и убеждения. Клод Никола Леду — предшественник современной архитектуры. Он идеализировал круг и квадрат, видел в них основу лучших произведений архитектуры. «Все

Город Шо. Архитектор К.-Н. Леду. Конец XVIII в.

Интерьер столичного собора. Архитектор Э.-Л. Булле. Конец XVIII в.





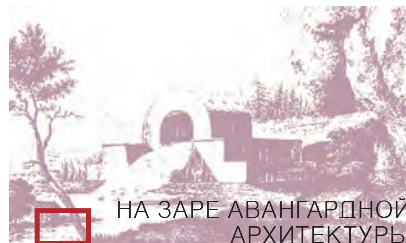
Триумфальные пропилеи. Архитектор Э.-Л. Булле. Конец XVIII в.

Триумфальная застава. Архитектор Э.-Л. Булле. Конец XVIII в.

в природе есть круг, — замечал он. — Форма куба — символ незыблемости. На кубах должны восседать боги и герои».

Еще одним авангардистом, современником Леду является Этьен Булле. В проекте кенотафа (мемориала) Исаака Ньютона для художественного воплощения открытого великим ученым закона всемирного тяготения архитектор использует форму шара. Поражает воистину планетарный масштаб мемориала. Мощный, гигантских размеров цилиндрический стилобат, на нем — огромная сфера. Мелкие детали (ряды деревьев) подчеркивают потрясающие параметры мемориала, над которым проносятся гонимые вселенскими ветрами облака. Звуки «Марсельезы» слышны в архитектурных симфониях Леду и Булле. Но революционный ураган, буревестниками которого они являлись, в своей ярости был слеп. Якобинцы видели в Леду лишь представителя привилегированного сословия. Революционные толпы жгли и разрушали его заставы, убивали рабочих-мастеров. Из более чем сорока построек Леду до наших дней сохранилось лишь шесть.

Пришедшая на смену якобинской диктатуре Директория, а затем консульство и империя вернули на землю из заоблачных утопий архитектурную мысль. Традиционная архитектура в это время покоилась на мощном фундаменте классицизма, который уже примерял новую ампирную драпировку.

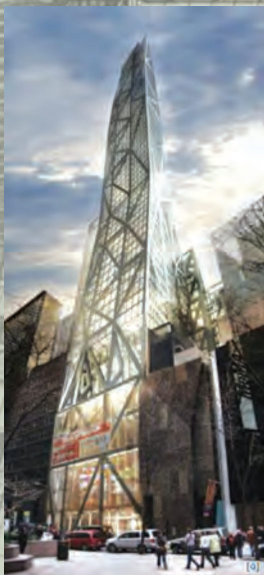




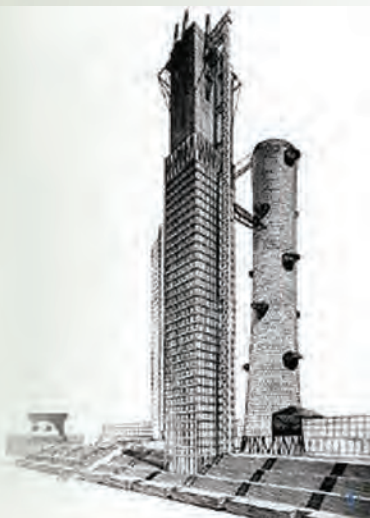




ФУТУРИЗМ



Двадцатого февраля 1909 года в итальянской газете «Фигаро» известный поэт и драматург Филиппо Томмазо Маринетти опубликовал манифест футуризма, культуры и искусства будущего. Манифест являлся программой, интегрирующей идеи художественных движений первых двух десятилетий XX века. Наиболее благодатной почвой для футуризма были авангардистские течения в Италии и в России. В Италии — на волне подъема после относительно





Промышленное здание будущего. Архитектор Сант-Элиа. Начало XX в.

недавнего объединения страны, в России, наоборот, в условиях экономического, социального и духовного кризиса, революционной ситуации. Культ будущего и агрессивное, воинственное отрицание прошлого, скорость, ритм, пафос разрушения и взрыва воспевались как омолаживающая сила, призванная изменить одряхлевший мир. «Искусство, по существу, не может быть ничем иным, кроме как насилием, жестокостью и несправедливостью, — писал Маринетти. — Мы будем восхвалять войну... разрушим музеи, библиотеки, учебные заведения...». Очевидны заимствования из философии ницшенства и праворадикальных революционных программ.

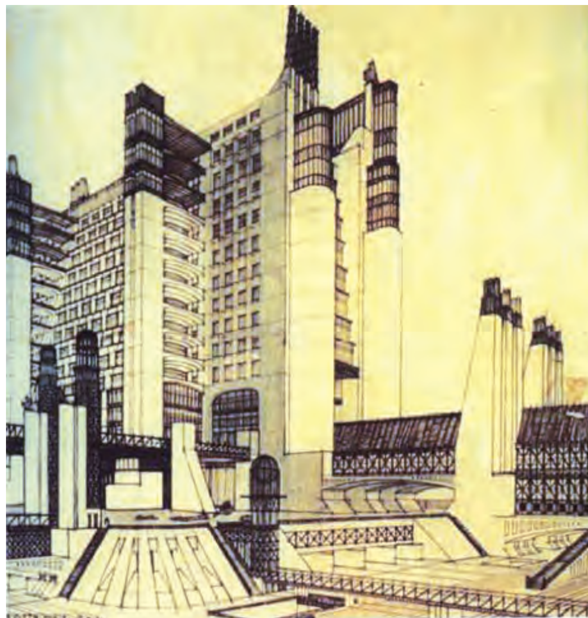
В поэзии отрицалась грамматика и приветствовалось словотворчество, в изобразительном искусстве возникла цветовая симфония фовизма и острые формы кубизма. Совершенными творениями провозглашались мотоцикл и гоночная машина. «Жар, исходящий из куска дерева или железа, нас волнует больше, чем улыбка и слезы женщины», — отмечал Маринетти.

Идеи Маринетти горячо поддерживали Балла, Боччони, Джино Северини. В 1912 году в Париже состоялась первая выставка художников-футуристов. В России футуризм наиболее ярко проявился в поэзии (Маяковский, Хлебников, Пастернак).

Футуризм породил множество авангардных направлений. В поэзии таковыми были имажинизм (Есенин), конструктивизм (Сельвинский), эго-футуризм (Северянин), метаметафоризм и др. В изобразительном искусстве — кубофутуризм (Малевич и др.).

Программным для архитектуры являлся 11-й пункт «Манифеста», в котором сказано: «Мы будем воспевать... дрожь и ночной жар арсеналов и верфей... жадные железнодорожные вокзалы, поглощающие змей, разодетых в перья из дыма; фабрики, подвешенные к облакам кривыми струями дыма; мосты, подобно гигантским гимнастам, оседлавшие реки и сверкающие на солнце блеском ножей; пытливые пароходы, чьи колеса стучат по рельсам, словно подковы огромных стальных лошадей, обузданных трубами; и стройное звено самолетов, чьи пропеллеры, словно транспаранты, шелестят на ветру и, как восторженные зрители, шумом выражают свое одобрение».

Урбанистические рисунки Антонио Сант-Элиа точно отражают футуристический образ города. Но очевидно, что фантазии на тему небоскребов, гидроэлектростанций, подвесных дорог воспринимаются реалистично и отражают конкретный масштаб. Читается вполне реальная тектоника, законы построения объемов и градостроительной





композиции. Рисунки Сант-Элиа менее фантастичны, чем сферы и кубы Булле и Леду. Архитектура Сант-Элиа не монументальна, а индустриальна и поэтому узнаваема.

Однако урбанистические предчувствия Сант-Элиа не лишены эклектичности. Не так-то просто преодолеть историзм. Формы Сант-Элиа вполне земные, есть и откровенные готические мотивы, что неудивительно. Под готику отливались многие формы и элементы локомотивов, машин, стальные конструкции мостов. Готика в Европе слишком долго ассоциировалась с национальными стилями, и в представлении будущего заглянуть за ее горизонты могли не все.

Одним из ярких противников стилизаторства и эстетики в 20-е годы прошлого столетия являлся

Город будущего. Архитектор Сант-Элиа. Начало XX в.

Футуристический небоскреб. Архитектор Сант-Элиа. Начало XX в.





Башня Эйнштейна в Потсдаме. Архитектор Э. Мендельсон

Дом Моссе. Берлин. Архитектор Э. Мендельсон. 1921–1923 гг.

немецкий архитектор Эрих Мендельсон (1897—1953). Окончив в 1912 году Высшую техническую школу в Мюнхене и получив квалификацию архитектора, Мендельсон сблизился с группой художников творческого объединения «Синий всадник».

После окончания Первой мировой войны в 1919 году он открывает архитектурное бюро. Еще воюя на фронтах, архитектор делает ряд оригинальных набросков различных сооружений, общей чертой которых была пластичная трактовка форм и объемов различного масштаба. Вскоре эти эскизы обретают материальное воплощение в обсерватории-башне Эйнштейна в Потсдаме и фабрике шляп в Люкенвальде. В этих сооружениях очевидны черты экспрессионизма. Формальные поиски Мендельсона заметно повлияли в те годы на архитектуру промышленных и конторских зданий Германии. Мендельсон видел истоки формообразования архитектуры в единстве динамики и функции. Динамику задают ритмичные горизонтальные членения ленточного стекла и простенков, которые завершаются закруглениями башен и лестничных блоков (универмаг фирмы «Шоккен» в Штутгарте, 1927 г.). Единство внутреннего содержания и внешнего облика достигает у Мендельсона совершенства. Асимметрично расставленные акценты усиливают выразительность горизонтального ритма и общий динамизм. Ленточные окна создают с бетонными простенками контраст, определяющий композицию сооружения.

Не поддерживая в отдельности ни законы функционализма, ни рационалистические находки, ни декоративное разнообразие эклектизма, Мендельсон смог синтезировать

и создать компромиссные решения, не укладывающиеся ни в одно из художественных направлений времени. Скульптурность башни Эйнштейна не сопоставима с архитектурой стали и железобетона универмагов в Штутгарте (1927 г.) и Хемнице (1928 г.).

В конце 1920-х — начале 1930-х годов Э. Мендельсон возводит крупные постройки в Берлине. Кинотеатр «Универсум» (1926—1929 гг.) — пример удачного решения не только здания, имеющего план подковы, но и градостроительной организации угла парадной магистрали. Горизонтальная ритмика построения здесь резко контрастирует с пластичными формами ренессансной башни. Многоэтажное конторское здание «Колумбус-хауза» (1931 г.) исключительное в творчестве архитектора: в нем отсутствуют кривые линии, ритм этажей строг и однообразен.

В годы эмиграции Мендельсон работает сначала в Голландии и Англии, затем в Пакистане и, наконец, прибывает в США. Живя и работая в Сан-Франциско, архитектор проектирует церковные здания и больницы, сохраняя прежнее кредо, идею горизонтальности. Вместо лент остекления для поддерживания горизонтальности он использует протяженные балконы-лоджии (больница им. Маймонида в Сан-Франциско, 1946—1950 гг.).

Эрих Мендельсон развивал свои идеи в лекциях и статьях. О синтезе функции и динамизма он говорил в Ассоциации архитекторов Англии в 1930 году, о проблемах красоты в архитектуре — на лекциях в Америке в 1942 году. «Особую роль в архитектуре играют изменения, обусловленные духом времени, — говорил он, — новые задачи, поставленные перед строительством на транспорте и в промышленности, и возможность новых конструктивных решений при применении новых материалов: стекла — стали — бетона».

Девизы Мендельсона близки футуризму, когда он пишет: «Мы еще в самом начале пути; однако уже созданы все возможности для движения вперед»; «То, что сегодня



Универмаг фирмы «Шоккен». Штутгарт. Германия. Архитектор Э. Мендельсон. 1927 г.



Культурный центр «Де ля Вар». Берлин. Архитектор Э. Мендельсон



Жилой дом «Патриарх» на Патриарших прудах в Москве. Мастерская С. Ткаченко

с огромным трудом пробивает себе дорогу, когда-нибудь станет предметом истории волнующих и будущих событий».

Значение новаторских и во многом авангардных творческих достижений Эриха Мендельсона прежде всего в том, что он раскрыл эстетические возможности новых материалов. Его идеи подхватят К. Мельников, братья Голосовы и Веснины, многие архитекторы Германии и Европы. Константин Мельников напишет: «Люблю бетон, он правдив». Некоторые композиционные приемы Мендельсона обретут признаки стиля, популярность его творчества выразится в стилизации найденных им приемов и форм.

В первые десятилетия XX века под влиянием событий Первой мировой войны и революции авангардные направления в искусстве России активизировались, чему способствовала благодатная среда духовного кризиса, разочарования в эволюционных, традиционных путях развития культуры, революционного отрицания всего предшествовавшего. Футуристические идеи легко подхватили воинствующие энтузиасты в области поэзии и театра, изобразительных искусств и архитектуры. Если говорить о последней, то наиболее ярким представителем футуризма в архитектуре России 1920—1930 годов являлся Владимир Татлин (1885—1953).

Творческая бунтарская динамика художника как бы предопределилась бурным и непредсказуемым поведением в жизни. Подростком бежал из семьи, жил случайным заработком, но уже юношей подрабатывал иконописцем и театральным декоратором. О несомненном таланте говорит уже то, что в 1902 году Татлин поступил в престижный художественный ВУЗ — Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где проучился три года и был отчислен за плохое поведение и неуспеваемость, после чего в течение еще пяти лет доучивался в художественном училище в Пензе.

Уже студентом Татлин активно участвует в выставках: в 1906 году — в русской кустарной выставке в Париже (в качестве музыканта-бандуриста); 1810 году — в выставках объединений «Мир искусств», «Союз молодежи», «Бубновый валет» и «Ослиный хвост». Здесь представляли свои произведения фовисты и дадаисты, футуристы различных мастей.

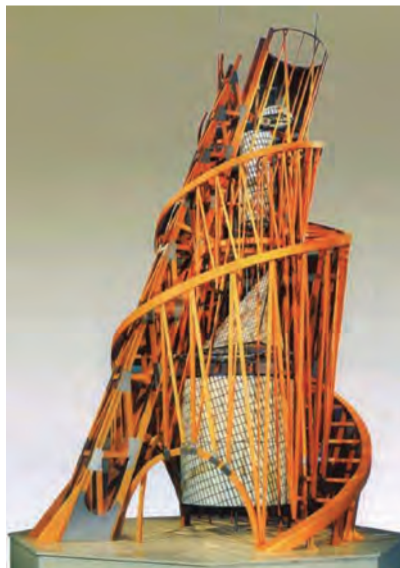
В 1913 году Татлин посещает мастерскую Пикассо, но у него уже формируется потребность поиска связи искусства с жизнью. Он возражал К. Малевичу, настаивавшему на господстве абстрактных сочетаний форм и цвета.

В 1915 году Владимир Татлин принял участие в последней футуристической выставке «0.10», на которой представил ряд своих объемных произведений под девизом «контррельефы». Это были композиции из различных материалов (беспредметные, материальный подбор). Художник всегда проявлял интерес к театральному искусству, где футуристические, авангардные эксперименты в то время были обычным явлением. В 1923 году он выступает в роли режиссера, сценографа, актера в сценической интерпретации поэмы известного футуриста В. Хлебникова «Зангези». Во второй половине 1920-х годов Татлин работает профессором сначала Киевского государственного института (1925—1927), а затем Высшего художественно-технического института (ВХУТЕИНа) в Москве (1927—1930).

Формальные композиции (контррельефы), по мнению некоторых исследователей, навеяны впечатлениями после посещения мастерской Пикассо, хотя сам автор считал, что они рождались под влиянием реальной жизни. Наиболее крупными и известными являются Памятник



Башня на жилом доме «Патриарх»



Памятник III Интернационалу. Макет. Архитектор В. Татлин

III Интернационалу, «Летатлин», «Нормаль-одежда». Проект памятника III Интернационалу выполнен в виде напряженной, устремленной под наклоном ввысь спирали. Спираль, обвивая наклонную башню-ось, как бы вырывается из сплетения хаотичных опор и раскосов. Внутренняя начинка макета отражает идею крушения геометризма, символизируя футуристическое отрицание. Вся композиция подобна некой абстрактной машине, кинетрону, преодолевающему устои и основания.

Татлинская башня едва ли не самое выразительное произведение футуризма, к которому неоднократно возвращались последователи авангарда. Наконец состоялось и материальное воплощение проекта в виде башни на элитном жилом доме «Патриарх» на Патриарших прудах в Москве (2002). Здание, выполненное преимущественно в классической стилистике, выше главного карниза внезапно меняет композицию. Над легкой ротондой появляется павильон в виде слоеного пирога, а рядом — башня-спираль.

Утопические идеи футуризма, конструктивистское восприятие машины нашли воплощение в проекте летательного аппарата «Летатлин». Проект навеян известными рисунками Леонардо да Винчи и воспринимается как образец машинного искусства. Проект выставлялся в Музее искусств им. Пушкина. Была попытка создать полномасштабную модель и провести ее испытания (модель орнитаптера).

Работы В. Татлина с энтузиазмом воспринимались последователями авангарда. Немецкие художники-дадаисты выразили свой восторг в лозунге «Искусство умерло — да здравствует машинное искусство Татлина!».

В 1932 году состоялась единственная при жизни персональная выставка художника. В последующие годы в условиях искоренения формальных направлений в искусстве В. Татлин работал преимущественно как живописец и театральный декоратор.

Художественное наследие В. Татлина оказалось актуальным для искусства и архитектуры XX века. К нему возвращались в 1950-е годы в условиях хрущевской оттепели и позднее, в 1990-е, после распада СССР, когда искусство авангарда постсоветского пространства влилось в художественную культуру Европы, и наследие Татлина стало его символом. Произведения В. Татлина цитировались, проекты реконструировались. Ныне работы В. Татлина находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве, в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге.

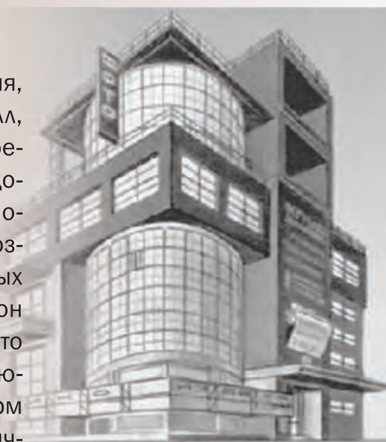








КОНСТРУКТИВИЗМ



Развитие материаловедения, новые типы конструкций, металл, стекло, панели определяли переосмысление эстетических и художественных средств выразительности архитектуры. Первый опыт возведения жилых домов из сборных железобетонных панелей (район Дранси вблизи Парижа) показал, что средства выразительности заключаются в новых масштабах форм геометрической пластики, необычной, нетрадиционной фактуре. Все



больше и больше внимания уделяется пространственным конструкциям. Их форма и рисунок находятся математическим путем. Развитие теории расчета конструкций, теория расчета оболочек содействуют появлению тонкостенных куполов (планетарий в Вене, 1932 г.; параболические перекрытия Р. Майара и др.).



Застройка района Дранси вблизи Парижа

Поиски новых форм опирались на конструктивные системы. Начало складываться новое органичное единство между формой и конструкцией. Точные целесообразные легкие конструктивные формы воспринимались выразительными и эстетичными.

Проблемы жилья в европейских странах после Первой мировой войны привели к созданию в ряде случаев специальных научно-исследовательских организаций, занимавшихся разработкой экономичных квартир с рациональной планировкой, встроенной мебелью, с учетом требований инсоляции, шумового и воздушного комфорта. Изменяется облик и сам тип жилого дома. Строятся галерейные дома, многоэтажные, с двухуровневыми квартирами, дома коридорного типа. В разных проектах, в зависимости от градостроительных условий, жилые комплексы имели свой характер расположения. Например, в Англии многоэтажные жилые дома строились преимущественно в плотно заселенных, реконструированных районах. Коттеджная застройка размещалась на окраинах и в пригородах. В Германии и Франции многоэтажное жилье возводилось на периферийных, окраинных территориях.

Конструктивный подход и рациональная организация архитектуры привели к широкому использованию в жилых домах горизонтальных (лежачих) и ленточных окон, застекленных клеток, лоджий, балконов. Прослеживается стремление создать интерьеры, раскрытые в пространство (через глубокие лоджии и широкие окна), исчезают стропильные крыши. В 20—30-е годы XX века в жилищном строительстве зарождаются варианты секционных и сблокированных домов с учетом развития технологии строительства и новых требований к комфорту.

Своим путем в межвоенный период прошлого столетия развивается архитектура США. Здесь распространяется строительство небоскребов в деловых центрах городов. Их появление на рубеже XIX—XX веков в США было обусловлено экономическим фактором — высокой стоимостью городской земли. В погоне за репрезентативностью в первые годы XX века заказчики, по существу, отказались от творческих достижений чикагской школы. На вы-

сотные сооружения надеваются шоры с элементами и мотивами готики, ренессанса, классицизма. Однако эклектизм противоречил внутренней сущности небоскребов, тем более их технически-конструктивной основе. В конкурсе 1922 года на возведение здания «Чикаго Трибьюн» в проектах В. Гропиуса и Э. Сааринена возрождалась трактовка высотного здания как сложной каркасной структуры с легкими ограждающими (стеклянными) панелями. Каркасный рисунок определил архитектуру фасадов. Стройность, вертикальный ритм были главными средствами художественной выразительности.





Улично-квартальная сеть центров американских городов, сложившаяся в конце XIX — начале XX века, напоминала соты (квартал 60х100 м). Застройка их небоскребами привела к созданию необычной урбанистической среды, противоречивой, малокомфортной для постоянного пребывания.

Решение жилищных и социальных проблем после Первой мировой войны вызвало в Европе интерес архитекторов к разработке новых проектов школ, детских садов, госпиталей, коммунально-бытовых зданий.

Ведущую роль в становлении новой архитектуры Европы после Первой мировой войны сыграл «Баухауз». Его появлению предшествовали противоречивые и скоротечные процессы, происходившие в искусстве и архитектуре Германии 1920-х годов. Консервативное

«Чикаго Трибьюн». Архитектор В. Гропиус. Проект. 1922 г.

«Чикаго Трибьюн». Архитектор Э. Сааринен



Большой драматический театр в Берлине. Архитектор Г. Пельциг. 1929 г.

течение во главе с П. Шульце-Наумбургом придерживалось неоромантического направления и усиливалось, постепенно вытесняя экспрессионизм, эмоциональный и гротескный, обостренный в ощущении реальности. Архитекторы этого течения объединились в Нюрнбергскую группировку (названную в честь революции 1918 года) и «Рабочий совет по искусству» — руководящий орган группировки.

В 1925 году, когда строительство в Германии приобретает размах, возникает объединение «Ринг», которое возглавили Г. Херинг, Б. Таут, В. Гропиус, Л. Мис ван дер Роэ и другие известные архитекторы. Романтика революционного спартаковского движения влияла на настроение искусствоведческой интеллигенции и отражалась в многочисленных программах и манифестах. Порыв фантазии, присущий экспрессионизму, хорошо виден в архитектуре Большого драматического театра в Берлине (арх. Г. Пельциг, 1929 г.), интерьер которого напоминает торжественную готическую симфонию. Однако в том же 1914 году Л. Мис ван дер Роэ представляет проект высотного офисного здания из стекла и бетона. Наглядно показан принцип независимости несущего каркаса от наружной оболочки, свободы формирования внутреннего пространства. В проекте конторского здания в Берлине (Л. Мис ван дер Роэ, 1922 г.) железобетонные консольные перекрытия чередуются с ленточным стеклом. Путь к эстетическому осмыслению новых конструкций отрицал экспрессивную абстрактность Большого драматического театра Г. Пельцига в Берлине и башни Эйнштейна Э. Мендельсона в Потсдаме.

В 1929 году В. Гропиус создает в Веймаре школу художников-промышленников — «Баухауз». Происходит обращение к архитектуре функционализма. Возникнув в результате слияния местной школы прикладного искусства (основанной А. ван де Вельде) и Академии искусств, «Баухауз» в «Манифесте» В. Гропиуса провозглашал уничтожение разрыва между искусством и ремеслом, а также между отдельными видами пластических искусств. Все они должны быть объединены новым художественно организованным пространством, средой, которой и является сооружение. Провозглашалось обеспечение массовой выразительности промышленных изделий, создавая которые дизайнер должен владеть всем техноло-

гическим процессом их производства.

«Баухауз» веймарского периода придерживался архаических взглядов на роль ремесла в дальнейшем развитии искусства. Структура школы напоминала иерархию ремесленнических цехов. Обучение осуществлялось по схеме: ученик — подмастерье — мастер. В качестве педагогов в школе работали известные художники авангардного направления Пауль Клее, Василий Кандинский, Отто Шлеммер и др. Здесь преподавали художники экспрессионизма, футуризма. Основными изделиями являлись предметы быта, оборудования интерьеров. На выставке 1932 года, проходившей под девизом «Искусство и техника — новое единство», архитектор М. Брейер экспонировал образцы кресел из дерева и стальных труб, конструктивные, впечатляющие легкостью и совершенством форм и линий. Виден был переход от идеализации ремесла к проблемам индустриального производства. В это время одну из ведущих ролей в школе играет театральный декоратор, фотограф и полиграфист Л. Моголи-Надь.

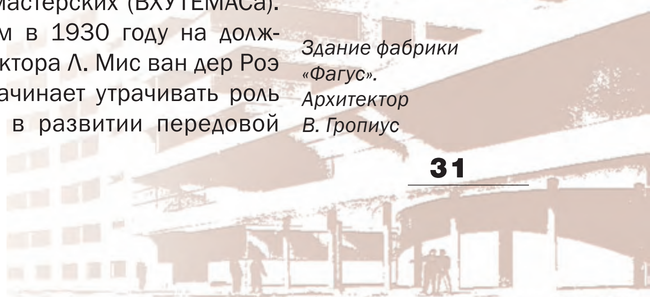
«Баухауз» веймарского периода стремился к демократизации искусства, его соответствию социальной организации общества. Однако не во всех регионах Германии прогрессивные взгляды имели поддержку. Под давлением тюрингских властей В. Гропиус в 1925 году переводит школу в Дессау. Новый период истории школы пришелся на время подъема строительства



и строительной индустрии. Школа превращается в институт и лишается ремесленнической иерархии. Находки М. Брейера становятся привлекательными в сфере массового производства, определяют новый «стиль «Баухауза».

Архитектура в деятельности «Баухауза» приобретает развитие после 1928 года, когда руководителем становится архитектор А. Мейер. Институт, студенты и преподаватели активно включаются в архитектурно-строительную деятельность. Авангардные, конструктивистские взгляды на форму и объем продолжают находки конструктивистов голландской группы «Де Стиль», архитекторов Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАСа). С приходом в 1930 году на должность директора Л. Мис ван дер Роэ институт начинает утрачивать роль авангарда в развитии передовой

Здание фабрики «Фагус». Архитектор В. Гропиус





архитектурной мысли, которая неоднозначно воспринималась широкими кругами общества. С приходом фашистов к власти в 1933 году «Баухауз» был закрыт.

Наиболее ярко и выразительно архитектурное кредо «Баухауза» нашло воплощение в здании института в Дессау, возведенном в 1926 году по проекту В. Гропиуса. Основные принципы организации планировки и пространства в новой конструктивистской манере видны в композиции. Корпуса (учебные, мастерских, администрации) расположены свободно, связаны переходами над рационально организованными сквозными проездами. Свободная планировка достигнута благодаря каркасной конструкции. Она позволила превратить наружные стены в прозрачные стеклянные экраны, создать наполненные светом коридоры, аудитории, холлы (черта, присущая архитектуре конструктивизма). В. Гропиус использовал этот прием еще при проектировании здания завода «Фагус». Жилые дома профессоров также представляют собой свободно связанные объемы, что, однако, не приводит к потере целостности здания, похожего на монолит с проемами окон, лоджиями, галереями. Окружающее благоустройство органично связано с планировкой и коммуникациями.

Значение деятельности В. Гропиуса в развитии архитектуры XX века можно сравнить с ролью Л. Салливена и архитекторов чикагской школы для архитектуры конца XIX века. «Цель Баухауза, — писал В. Гропиус, — заключается не в пропаганде того или иного стиля, системы или догмы, а в том, чтобы оказывать живое влияние на творчество».





Здание «Баухауза». Дессау. Архитектор В. Гропиус. 1926 г.

Жилой дом. Бреслау. Архитектор Г. Шарун. 1928 г.

Химическая фабрика. Бристон. Архитектор Уильямс. 1931 г.

Архитектура мыслилась как оформление жизненных процессов, функций. Индустриальные методы дают зодчему новые возможности в создании формы и ее эстетического смысла. Поэтому не следует волноваться, что архитектора может заменить инженер. Архитектор представлялся В. Гропиусу организатором, способным найти гармоничные связи, единство между функцией, формой, конструкцией, социальной, экономической, технической составляющими сооружения, в результате чего определялись его композиция и объемно-пространственное построение. Архитектор выступает как организатор творческой работы многих специалистов.

Деятельность «Баухауза» наглядно показала, что новые средства выразительности архитектуры эстетичны потому, что верны и обоснованны по сравнению со стилизаторскими и произвольными экспрессивными формами. Архитектура этой школы определила основную роль архитектуры функционализма своего времени, заключавшуюся в соотнесенности функция — конструкция, которая обосновывала выбор материала и формы. «Баухауз» оказал существенное влияние на архитектуру Европы 20—30-х годов XX века. Черты школы присутствовали в некоторых произведениях Ле Корбюзье (дом Центросоюза в Москве), Э. Мендельсона (универмаг «Шоккен» в Штутгарте, 1927 г.), О. Уильямса (химическая фабрика в Бристоне, 1931 г.), ряде зданий в Москве и Ленинграде. Стиль «Баухауза» можно считать ведущим направлением своего времени.



Дом «Центросоюза». Москва. Архитектор Ле Корбюзье



Дом «Китайская стена». Берлин—Бриц. Архитектор Б. Таут

Однако в 20—30-е годы XX века существовали и другие новаторские течения в архитектуре. Немецкий архитектор И. Херинг считал, что форма в архитектуре должна отражать не просто функцию, а именно ту ее часть, которая определяет связь, динамику движения. В здании



Поселок «Хуфайзен» (поселок «Подкова»). Берлин–Бриц. Архитектор Б. Таут. 20-е годы XX в.

коровника на вилле Гарау, около Любека, архитектор придал объему пластичный криволинейный характер в соответствии с круговым обходом вокруг кормушки. Такой «биологический функционализм», или, как называл сам Херинг, «органичная архитектура», позволял наделять композицию и объемы выразительной динамикой. На очередной выставке «Баухауза» в 1928 году в Бреслау архитектор Г. Шарун построил жилой дом, этажи, лоджии и балконы которого напоминали спираль.

Э. Мендельсон стремился найти связь между творческими достижениями «Баухауза», функционализмом и органичной архитектурой. Монотонность и сухость — главные недостатки функциональной архитектуры — преодолевались в сооружениях Мендельсона за счет плавного, даже незначительного изгиба протяженных и однообразных лент фасада.

Ведущие немецкие архитекторы в названный период с интересом относились к архитектуре СССР. Вальтер Гропиус участвовал в конкурсе на проект Дворца Советов в Москве и театра в Харькове. Проекты для СССР выполнял Э. Мендельсон, несколько лет в СССР работали Э. Май и Б. Таут. Здесь они нашли возможность реализовать свои идеи в грандиозных размерах, продиктованных идеологией и масштабными планами преобразований. У себя на родине Э. Май и Б. Таут искали новые композиционно-планировочные возможности, в частности, из-за острой проблемы строительства массового жилья. Поселок с пилообразным расположением домов по обе стороны улицы строит во Франкфурте-на-Майне Э. Май. Дом, известный как «Китайская стена», возводит в предместье Берлин—Бриц Б. Таут. В этом же районе германской столицы архитектор в 20-е годы XX века строит жилой район, центр которого образует дом-подкова. Отдельные улицы имеют веретенообразную или гребенчатую планировку. Просторные партеры газонов, цветников, бульвары создают уют и комфорт.

Однако наиболее распространенной была линейная (рядовая) жилая застройка. Ряды ориентировались меридионально, интервалы между ними определялись требованиями инсоляции. Рядовая застройка была экономичной (80 квартир на гектар). В конце 20-х — начале 30-х годов XX века В. Гропиус возводит рядовые жилые массивы в Даммерштоке около Карлсруэ и Сименсштадте около Берлина.

Начинаются первые эксперименты с панельным строительством,

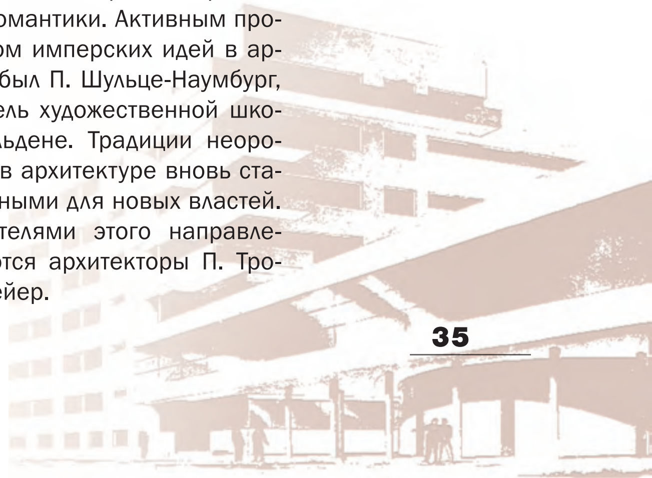
что делает актуальной проблему кранов. Каркасные конструкции заполняют легкими пемзобетонными плитами. Возводятся монолитные дома (около Дессау, арх. В. Гропиус, 1926—1928 гг.). Стандартизированная монотонная застройка была невыразительной, поэтому ради решения эстетических проблем ряды располагались в живописном ландшафте, красочных местностях, на берегах рек (Штутгарт, Кассель, Франкфурт-на-Майне). Эстетические проблемы решались и при помощи ландшафтной архитектуры: озеленения, декоративных кустарников, цветников. Выразительность рядовой застройки повышалась за счет эркеров, чередования эркеров и лоджий (Целле, жилой дом Георгсгартен, арх. О. Хезлер, 1924—1925 гг.).

В гражданских сооружениях 20—30-х годов XX века в Германии черты архитектуры функционализма находят яркие проявления. Свободная планировка, чередование коридорных лент и блоков залов и площадей вокруг внутренних дворов — вот композиционная основа школы в Нейкельне около Берлина (арх. Б. Таут, 1928 г.). Свобода плана, логичность связей между кабинетами, залами, рекреациями выразительно отражаются в архитектуре, ритме объемов, организации среды.

Уникальным для своего времени сооружением стал вокзал в Штутгарте (арх. П. Бонатц, 1917—1927 гг.). Перронная часть отделена от зальной, разъединялись зоны для ожидания и кассово-рекреационные. Однако в объемном решении (зал с витражом, часовая башня) просматривались романтичные черты при очевидной упрощенности форм и объемов, деталей (окна, текстура стен).

С приходом к власти нацистов начинается короткий период в архитектуре Германии, содержание которого определяли фантастические идеи, псевдоисторический взгляд на культуру, антигуманность в понимании искусства. Иерархия «нового порядка» неизбежно отразилась на архитектуре. В градостроительстве господствующими стали идеи города как форума с площадями и репрезентативными зданиями, на которые направлены улицы, предназначенные для шествий. Массы парадных каре понимались как «архитектура с людьми».

Монументальный имперский подход к архитектуре возник как реакция общественного сознания на поражение в Первой мировой войне. В годы Веймарской республики в обществе распространялись взгляды о предательстве в отношении немецкого народа со стороны европейских стран. Начали возникать общественные организации, особенно среди молодежи, где мечтали о возрождении былого величия. Здесь господствовало настроение средневековой романтики. Активным пропагандистом имперских идей в архитектуре был П. Шульце-Наумбург, руководитель художественной школы в Заальдене. Традиции неоромантизма в архитектуре вновь стали актуальными для новых властей. Представителями этого направления являются архитекторы П. Троост, А. Шпейер.





Вокзал в Штутгарте. Архитектор П. Бонатц. 1913–1927 гг.

Ведущим архитектором Германии времен Третьего рейха был Альберт Шпейер. Родился 19 марта 1905 года в городе Мангейме в семье архитектора. По наставлению отца в 1923 году изучал архитектуру в Карлсруэ, а с 1924 года — в Высшей технической школе в Мюнхене. В 1927 году заканчивает высшее техническое училище в Берлин-Шарлоттенбурге и получает квалификацию архитектора. В 1931 году открывает частное архитектурное бюро. Работает ассистентом Пауля Трооста. В 1933 году осуществляет перестройку рейхсканцелярии.

В 1937 году, будучи генеральным инструктором Берлина по строительству, Шпейер занимается вопросами реконструкции города. В 1928—1939 годах разрабатывает генеральный план Берлина, в качестве акцентов предполагались грандиозные монументальные здания, проспекты для шествий, триумфальные площади и арки. Главной доминантой (идейным центром) должен был стать Дворец съездов в подражательной архитектуре римского Пантеона, колоссальных размеров (на 130 тысяч человек), с площадью и пропилеями. Строительство дворца планировалось завершить к середине 1950-х годов.

В 1946 году А. Шпейер был осужден Нюрнбергским трибуналом за сотрудничество с нацистами. Умер в 1981 году в Лондоне.

В 1986 году на балтийском побережье Германии (остров Рюген), на одном из лучших пляжей, начинается строительство курортного комплекса протяженностью 4,5 км.

Здесь одновременно могли отдыхать 20 тысяч человек. Одна из крупнейших строек не только в Германии, но и в мире была заморожена в начале Второй мировой войны. После десятилетий забвения комплекс недавно был отреставрирован и завершен. Здесь открыта одна из крупнейших молодежных гостиниц.

Примером архитектуры Третьего рейха выступает комплекс партийных съездов в Нюрнберге — крупнейшая новостройка в Германии тех времен. На гигантской площади почти в 30 кв. км были спланированы улицы народных шествий шириной в 100 метров, размещались стадион и площадь (поле Цеппелина). Композиция завершалась огромным дворцом. Гигантскими суровыми объемами отличалось здание конгрессов высотой 60 м, подковообразные трибуны стадиона.

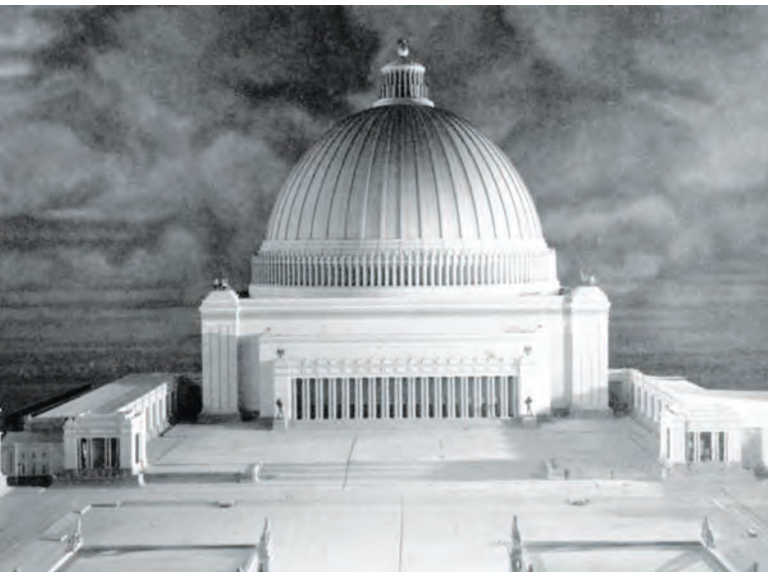
Воплощение идей могущества еще ранее обозначилось в архитектуре крупных немецких фирм. Возводятся репрезентативные промышленные здания, прославляющие мощь концернов. В 1928 году архитектор Г. Хертлейн строит в Берлине станцию переключения фирмы «Сименс». Десятиэтажное здание представляет собой композицию суровых лаконичных объемов. Вертикальный ритм подчеркивают тонкие пилястры межоконных простенков.

Архитектура Германии 30-х годов XX века трактовалась как некоторый всеобъемлющий классицизм. Черты этого стиля — в аскетизированных формах и объемах, заимствованных со времен Римской империи: высокие стилобаты, широкие лестницы, ряды колонн, чаще квадратного сечения, с упрощенными базами и капителями, широкими массивными аттиками. Нудные плоскости стен иногда украшены крупной рустовкой, проемы окон завершают скромные сандрики. Именно так выглядит Дом немецкого искусства в Мюнхене (арх. П. Троост, 1934 г.). Еще более аскетичный и суровый вид имеет здание новой имперской канцелярии в Берлине (арх. А. Шпейер, 1939 г.). Находясь на должности генерального советника по строительству, А. Шпейер в 1939 году разрабатывает генеральный план реконструкции Берлина. Город должен был увеличиться в три раза и представлять систему лучей, сходящихся к «идейному» центру.

Как и в эпоху Наполеона, мечтавшего превратить Париж в столицу Европы, фашистские власти отводили такую же роль Берлину. Тотальная реконструкция (с переименованием названия «Германия»)



Новое здание имперской канцелярии. Архитектор А. Шпейер. 1933 г.



предусматривала возведение новых общественных монументальных сооружений, триумфальных арок и т. д.

Милитаризация страны отразилась на характере районной планировки. Между крупными городами строятся широкие автострады (автобаны). Инфраструктура формируется поселками военизированного типа (орденсбургами). Специальное ведомство под руководством архитектора Крейза занимается проектированием мемориальных комплексов, которые должны были возводиться на границах рейха.

Трактовка классицизма в Германии 30-х годов XX века, надуманная строгость, монументализм имели аналогии и в других странах Европы. Широкие пропилеи из квадратных колонн на стилобатах, каскады лестниц, массивные аттики появляются в общественных сооружениях Москвы и Ленинграда, Харькова и Киева, Минска и Могилева. Грандиозные проекты, аналогичные зданию конгрессов в Нюрнберге, разрабатывались и в других странах. Взгляд на классицизм как на монументальное искусство ради апофеоза идей объясняют строгость и суровую упрощенность этой архитектуры. Такую архитектуру (наподобие здания станции переключения в Берлине) иногда относят к стилю безордерной монументальности. Однако последнее является в рамках данного явления частностью.

В архитектуре Англии после Первой мировой войны решались аналогичные задачи, как и в архитектуре других стран — ее участниц. Острая проблема жилья, хроническое отставание в ее решении вынуждали искать рациональные, функционально оправданные варианты. В 1921 году возникает творческое



Дворец съездов. Проект. Архитектор А. Шпейер

Фрагмент генерального плана Берлина. Архитектор А. Шпейер. 1938–1939 гг.

объединение MARS (Modern Architectural Research Society), ответвление Международной организации архитекторов (CIAM). В объединение входят архитекторы, социологи, демографы, экономисты. Идет активный поиск новых проектных идей реконструкции городов и создания массового экономичного жилья.

В градостроительстве развивается опыт города-сада наподобие созданных в свое время Лечворса и Порт-Санлайта. В 32 километрах от Лондона строится жилой поселок Уэлвилл. Продуманная тесная связь со столицей делала город-спутник довольно эффективным в решении проблемы жилой разгрузки Лондона. Однако аналогичная попытка относительно создания города-спутника Манчестера не достигла цели. На площади около тысячи гектаров было расселено около 40 тысяч человек. Поскольку все рабочие места находились в промышленном Манчестере, город-спутник превратился в город-спальню.

Неразрешимой оказалась проблема социального равенства городов-садов и городов-спутников. Дешевое жилье основной массы рабочих соседствовало с благоустроенными сблокированными домами высококвалифицированных рабочих и интеллигенции. Единые для всех школы, детские сады, магазины, госпитали только углубляли противоречие.

В пригородных зонах традиционно преобладала коттеджная застройка. Модными были усадебные домики Ч. Войси со свободной планировкой, крутыми крышами, высокими трубами. Однако в 20-е годы XX века становится понятным, что необходимо индустриальное многоэтажное строительство жилья. Первые 4—5-этажные дома с численностью жителей 500—600 человек на 1 га имели низкий уровень благоустройства из-за высокой плотности. В 1926 году Г. Беренс возводит в Нортгемптоне жилой панельный дом «Новые пути» со свободной планировкой. В архитектуре присутствовали все черты конструктивизма:



Дом искусств в Мюнхене. Архитектор П. Троост



Здание ратуши в Норвиче



цельное железобетонное сооружение, горизонтальные окна, глубокие лоджии, плоская крыша.

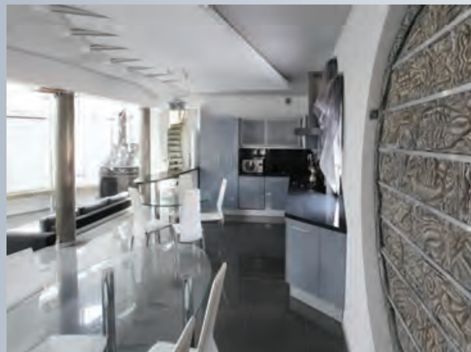
В 30-е годы XX века конструктивистские черты проникают в многоэтажное жилое строительство. Группа «Техтон» во главе с архитектором В. Любеткиным в 1935 году возводит в Лондоне 8-этажный жилой дом с планом в виде двойного креста (предместье Лондона Хай-Пойнт). Лестничные холлы расположены в средокрестии. Их соединяет просторный вестибюль, кафе. В каждом из ответвлений креста на этаже — по четыре 3- и 4-комнатных квартиры. Здание выполнено из монолитного железобетона, имеет эксплуатируемую крышу.

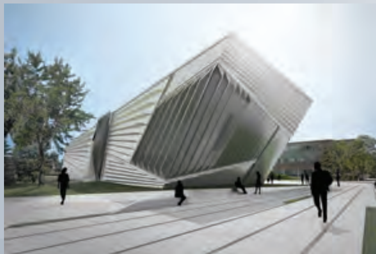
В гражданской архитектуре Англии отмеченного периода господствовали интерпретации упрощенного классицизма. Ордерные темы, башни создавали композиции, в которых читалось сочетание классики и готики (ратуша в Норвиче, 1931—1938 гг., арх. Джеймс и Р. Пирс). Функционально-рационалистичная архитектура нашла проявление в промышленных сооружениях. Здесь формообразование диктовалось технологическими потребностями, сборными конструкциями. Наружные стены решались как стеклянные ленты-экраны.

Курортный комплекс. Рюген. 1936 г.









СУПРЕМАТИЗМ

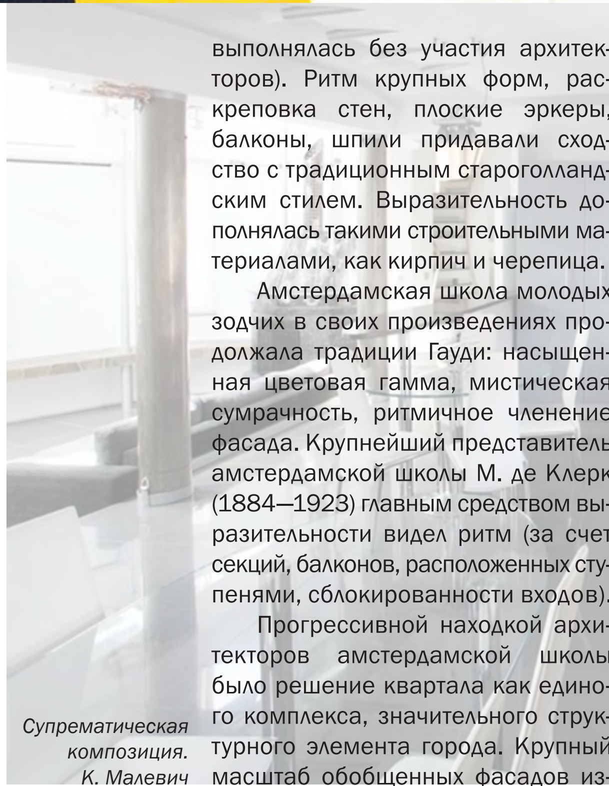


Еще одним течением, оказавшим значительное влияние на развитие архитектуры первой половины XX века, стало творческое направление группы «Де Стиль», которая существовала в Нидерландах с 1917 по 1931 год.

Архитектура Нидерландов начала XX века была довольно консервативной. Даже Х. П. Берлаге считал, что улицы-фасады приемлемы для современной застройки, новых секционных домов (при этом внутренняя планировка таких кварталов







Супрематическая композиция. К. Малевич

выполнялась без участия архитекторов). Ритм крупных форм, раскреповка стен, плоские эркеры, балконы, шпили придавали сходство с традиционным староголландским стилем. Выразительность дополнялась такими строительными материалами, как кирпич и черепица.

Амстердамская школа молодых зодчих в своих произведениях продолжала традиции Гауди: насыщенная цветовая гамма, мистическая сумрачность, ритмичное членение фасада. Крупнейший представитель амстердамской школы М. де Клерк (1884—1923) главным средством выразительности видел ритм (за счет секций, балконов, расположенных ступенями, сблокированности входов).

Прогрессивной находкой архитекторов амстердамской школы было решение квартала как единого комплекса, значительного структурного элемента города. Крупный масштаб обобщенных фасадов изменил традиционную раздробленность индивидуальных построек, сохранив национальный колорит. Внутри кварталов создавалось озеленение: постриженные кустарники, цветники, боскеты, партеры. Однако еще мощной была традиция индивидуальной усадебной застройки, которую поддерживало и католическое духовенство. Архитектор Г. Ритфельд создает проекты коттеджей с выразительными конструктивистскими формами, контрастным сочетанием чистых бетонных стен и стекла. Тонкие столбы крылец и лоджий, трубы делали объемы динамичными. Неожиданными вместе с бетоном выглядели формы из кирпича со скатными крышами из черепицы.

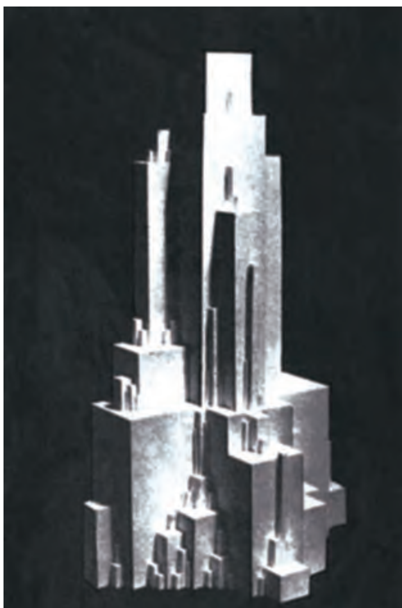
Теоретический подход к проблемам архитектуры группа «Де Стиль» использовала благодаря сложившейся традиции комплексного восприятия проблем искусства: зодчества, дизайна, графики, живописи. Членами товарищества первоначально стали живописцы, скульпторы и писатели, архитекторы Я. Ауд, К. ван Ээстерен, Г. Ритфельд и др. Идеологом группы был известный художник-авангардист Пит Мондриан. Концепция нового творческого течения основывалась на поиске наиболее рациональных связей между внешним и внутренним пространством. Эти связи должны были быть органичными, соответствовать современному взгляду общества на бытие. Очевидно влияние научно-технической революции, в том числе в психологическом понимании эмоционального и рациональ-

ного, реального и вымышленного. Целостность пространства виделась во взаимопроникновении внешнего и внутреннего. Поэтому архитектурные формы понимались как отражение формы локальных пространств.

Новым в теории группы «Де Стиль» было стремление ввести в трехмерную систему пространства четвертое измерение — время (единство пространства—времени по А. Эйнштейну). Пространственные композиции в архитектуре должны разворачиваться во времени — в этом смысл нового восприятия и поисков выразительности. Время, таким образом, приобретало «архитектурную ценность».

Время (причинно-следственная связь между событиями) понималось как динамичное измерение. Отсюда стремление отойти от симметрии, одномерности объемов. Композиция должна была иметь асимметричное строение, сформированное разномерными объемами, создававшими динамику и ощущение движения, развертывания композиции в пространстве. Разномерность форм опиралась и на разное функциональное назначение объемов.





Особое значение в теоретических декларациях придавалось роли цвета, который понимался как естественное качество материала, свойство плоскости, создающей форму. Здесь очевидны супрематические заимствования из экспериментов, в частности, Казимира Малевича (супрематические композиции, архитектоны, клониты). Я. Ауд пытался воплотить данный теоретический посыл в оформлении кафе «Де Юни» в Роттердаме (1925). Видны и аналогии с экспериментальными проектами Эль Лисицкого.

Наиболее ярко теоретическая концепция группы проявилась на

Архитектон. К. Малевич

Супрематическая композиция. К. Малевич









Вилла Шредер. Утрехт. Архитектор Г. Ритфельд. 1924 г.

Вилла Шредер. Интерьер

примере виллы Шредер вблизи Утрехта (арх. Г. Ритфельд, 1924 г.). Проектные поиски велись совместно с Т. ван Дусбургом и К. ван Ээстереном на эскизах и моделях. Соотношение объемов, плоскостей, система плана создают взаимопересечение внутреннего и внешнего пространств, их взаимопроникновение. Цель основного девиза: восприятие объема не как массы, а как огороженного пространства, — была достигнута Г. Ритфельдом. В свою очередь, объем дифференцирован на отдельные плоскости, а последние — на элементы. Проемы связывают интерьер с внешней средой. Бросается в глаза зрительная независимость форм и элементов, расчлененность объемов и даже деталей. Это достигнуто благодаря цветовому решению.

Вилла Шредер — яркий пример супрематической архитектуры, которая с графического листа попала в реальную среду. Сооружение гармонично воспринимается в окружении несмотря на то, что формы, плоскости, цвета чрезвычайно контрастные на фоне деревьев, сада. Однако именно локальное пространство делает архитектуру масштабной и выразительной. Таким образом, было положено начало коренным переменам в архитектуре Нидерландов, всегда отличавшейся консервативностью и приверженностью традициям. Чтобы новые принципы архитектуры имели развитие, необходимо было завоевать

признание общественности. Постепенно новое направление начало приобретать функциональную ориентацию.

Я. Ауд с 1918 по 1933 год работает главным архитектором Роттердама. Здесь в 1922 году образовалась творческая группа «Строительство» («Де Опбау»), архитекторы и художники которой разделяли идеи группы «Де Стиль». Однако они считали главными не художественно-композиционные, а социальные проблемы. Застройка ряда кварталов Роттердама в период с 1919 по 1924 год (арх. Я. Ауд, М. Бринкман) секционными домами имела новаторские находки как в планировке квартир, так и в благоустройстве внутриквартальной территории. В решении проблемы такого жилья наибольшее распространение получают дома галерейного типа.

Специфика ландшафта портовых городов Нидерландов создавала проблемы при многоэтажной застройке (обустройство платформ на сваях, бетонных подиумах и т. д.). Поэтому пригородные районы застраивались одноэтажными домами коттеджного типа. Комитеты по эстетике, существовавшие почти при каждом муниципалитете, скептически относились к новациям. Поэтому здание школы в Хильверзуме (арх. В. Дудок, 1926 г.) имеет готическую крышу, крытую камышом. Однако в ряде уникальных зданий (ратуша в Хильверзуме, маяк в Зёедзерзее и др.) В. Дудоку удалось закрепить новаторские подходы.

В 1930-е годы функционализм получает окончательное преимущество. Санаторий «Зонненштрал» (арх. Я. Дейкер, Б. Бейвут, 1936 г.) — наиболее выразительный пример удачного решения архитектуры, целиком подчиненной функции. Свободное решение плана, чистые формы, лаконичный рисунок плоскостей, стеклянных экранов создают характерное для супрематической архитектуры ощущение единства внутреннего и внешнего пространств.



Ратуша в Хильверзуме. Архитектор В. Дудок. 1926 г.

Новое творческое течение «Группа 1932 года» было образовано архитекторами-функционалистами, стремившимися воссоздать в современной архитектуре, новых материалах и конструкциях традиции «Старой Голландии». Корни данного направления восходили к дельфской школе — объединению архитекторов церковных сооружений. Идеи группы нашли популярность в сельском и сакральном строительстве. Появление объединений наподобие вышеназванного было вызвано постоянным неудовлетворением консервативной части общества

спорной, по ее мнению, художественной выразительностью архитектуры функционализма. Рациональные решения считались не архитектурой, а строительной утилизацией. Однако попытки вернуться к классике (здание фирмы «Шелл» в Гааге, арх. Я. Ауд, 1939—1942 гг.) не дали положительных результатов. Приемы староголландской архитектуры в это время спорадически проявляются в зданиях музеев (арх. А. ван дер Штейер, Роттердам, 1939 г.). В целом позиции функционализма укреплялись.

В 1937 году в Амстердаме формируется вторая группа архитекторов-функционалистов, которую возглавил один из активистов движения «Де Стиль» К. ван Ээстерен. «Группа восьми» (после «Де Арт») в манифесте провозглашала, что главным в архитектуре является решение практических потребностей людей. Начинается работа над созданием плана Большого Амстердама. Утвержденный в 1939 году план охватывал территорию в 17,5 тыс. га. В перспективе к 2000 г. численность населения должна была достигнуть почти одного миллиона жителей. План предусматривал зонирование территории: портовая зона вдоль Северного канала, жилая для рабочих с плотностью 110 квартир на 1 га и зона элитного жилья с плотностью 86 квартир на 1 га. Предполагалось создание городов-спутников с 45%-ной застройкой домами на одну семью. Проектом предусматривалось широкое использование рядовой застройки. Учреждения соцкультбыта располагались в качестве специальных пристроек к секционным жилым домам. Пешеходные зоны в ряде случаев отделялись от транспортных. В юго-западной части города был разбит крупный общественный парк (1933) с открытым театром, спортивными сооружениями.

Одним из первых экспериментальных сооружений нового направления стала школа на открытом воздухе (арх. Я. Дейкер, Б. Бейвут), в которой экранное остекление, широкие террасы максимально соединяли интерьер и внешнюю среду.

В соседней Бельгии молодые архитекторы-новаторы продолжают развитие находок соседей. Функции, конструкции, материал, формы используются ими как средства решения конкретных социальных задач. Они стремятся развивать типизацию и стандартизацию конструкций, ищут понятные, лаконичные формы, соответствующие им средства выразительности.

Поселок «Сите Модерн» (арх. В. Буржуа, 1922 г.) и подобные ему (Ле-Ложе, арх. Л. ван дер Суальмен, Ж. Эггерикс, 1921 г.; «Сельзат», арх. Л. ван дер Суальмен, Х. Хосте, 1923 г.) строятся как жилые комплексы (жилая, коммунально-бытовая, рекреационная зоны), создается живописное окружение, раздельные пешеходные и транспортные коммуникации. Стены из панелей, плоские крыши, прямое освещение (через широкие окна), встроенная мебель развивают идеи Ауда и художников группы «Де Стиль». Названные поселки приобрели мировую известность и существенно по-

влияли на развитие европейской архитектуры. Широкий резонанс вызвал проект радиальной застройки Антверпена, разработанный Ле Корбюзье.

Новые конструкции способствовали появлению новых типов зданий. В 1931 году в Антверпене возводится первый небоскреб — смешанное жилищно-офисное здание в 28 этажей. Однако, как и в Нидерландах, общественность еще не понимала и не принимала нового. Архитекторы не смогли отразить во внешнем облике здания его конструктивную сущность. Отдельные фрагменты фасада выполнены в классических традициях.

К классическим формам обращается в 1930-е годы и один из основателей модерна В. Орта (Дворец изящных искусств в Брюсселе, 1928 г.; музей в Турнэ, 1928 г.). На сохранение консервативных тенденций существенно влияли традиции усадебной коттеджной застройки. Староголландский стиль был попрежнему популярен в сельской архитектуре. Определенную роль в сохранении эклектических вкусов играло и влияние архитектуры США.

Новые рациональные конструктивные черты воплощаются в сооружениях, определенных новыми потребностями жизни. Массовое строительство школ, вокзалов, выставочных центров стало ареной новаторских экспериментов и находок. Большой дворец столетия, главный павильон Всемирной выставки в Брюсселе 1935 года (арх. Ж. ван Нек), выполненный в современных формах, тем не менее не избежал влияния монументального классицизма.

Наиболее целенаправленно новые формы ищут такие основатели модерна, как А. ван де Вельде, П. Анкар. Анри ван де Вельде последовательно развивал традиции «Ар-Нуво», совершенствуя чистоту форм рациональностью планировки,



Поселок «Сите-Модерн». Архитектор В. Буржуа. 1922 г.



функциональной организацией пространства. Начинатели модерна вели широкую педагогическую деятельность, в предвоенные годы В. Орта и другие окончательно пробовали отказаться от консерватизма. Однако коренной поворот к новой архитектуре в Бельгии произошел только после окончания Второй мировой войны и появления новых авангардных течений в художественной культуре Европы.

Продолжением линии развития архитектуры, обозначившейся в Нидерландах и Бельгии, может быть архитектура Австрии — нового государства на европейской карте, созданного в 1918 году. Небольшая по территории и населению (около 7 миллионов человек) Австрия имела непропорционально большой мегаполис — Вену. Стояла проблема развития новых и исторических городов: Зальцбурга, Мелька, Инсбрука и т. д. Архитектурная теория продолжала опираться на идеи О. Вагнера, что обусловило решительный отход от стилизаторства и эклектизма.

Острую жилищную проблему страны в 1920-е годы решили оригинальным путем, уникальным в истории европейского градостроительства. С 1923 по 1934 год было возведено 64 тысячи квартир, образовавших 377 жилых комплексов,



Павильон Всемирной выставки в Брюсселе. Архитектор Ж. ван Нек. 1935 г.

Жилой район Карл-Маркс-Хоф. Вена. Архитектор К. Эн. 1926–1930 гг.



застроенных в основном 4-этажными домами. Комплексы имели периметрическое строение с озелененной внутриквартальной территорией. Помещения соцкультбыта располагались в первых этажах (Вена, район Карл-Маркс-Хоф, арх. К. Эн, 1926—1930 гг.). В отдельных случаях комплексы были раскрыты в сторону главной улицы. Жилой массив Зандлейтен представлял сложную пространственную структуру, близкую современным микрорайонам. Здесь замкнутые группы сочетались с линейными домами и домами точечного типа, что диктовалось коммуникациями и условиями ландшафта.

Размеры квартир и комфортные условия были минимальными, а архитектура — лаконичной (выделялись арочные проезды, ритм оконных проемов и балконов, разновысотное соотношение секций).

В 20-е годы XX века А. Лоос в поиске рациональных и комфортных вариантов жилья проектирует дома террасного типа. Крыши террас предназначались для детских игр и вечернего отдыха. Благодаря рациональному использованию объема А. Лоос достигает значительного увеличения полезной площади. Терраса-крыша, обращенная в сторону сада, станет излюбленным приемом и будет иметь широкое распространение в Европе. Свое понимание жилого пространства архитектор строит по принципу «интродукции»: пространство постепенно раскрывается по мере движения человека. Принцип интродукции близок к пониманию пространства архитекторов группы «Де Стиль». Дом Мюллера в Праге (арх. А. Лоос, 1930 г.) перекликается с супрематическими виллами Я. Ауда. Лаконичные формы приобретают развитие в интерьере

Дом Мюллера в Праге. Архитектор А. Лоос. 1930 г.

с перегородками неполной высоты, широким использованием так называемого второго света. Однако передовые рациональные авангардные находки А. Лооса не получили поддержки у зажиточных слоев общества. Здесь ведущие позиции принадлежали архитектору П. Франку. В экспериментальном поселке-выставке австрийского «Веркбунда» (1931) не было ни одного многоэтажного дома.

Второй представитель венского «Сецессиона» Йозеф Гофман выразил свое творческое кредо в архитектуре павильона Австрии на Биеннале (1934). Однако и план (симметрично расположенные прямоугольники и квадраты), и тем более объем (аскетичные плоскости, монументальный портал, лента стеклянных экранов верхнего света) создают грустное впечатление.

Ряд архитекторов (Э. Плишке, К. Хольцмейстер, Л. Вельценбахер и др.) решительно повернули в сторону «интернациональной» архитектуры. В здании рабочего ведомства в Вене (арх. Э. Плишке, 1931 г.) очевидно влияние «Баухауза». К. Хольцмейстер сочетает как строгие монументальные формы (церковные здания, крематорий в Вене), так и иррациональные (Здание фестивалей в Зальцбурге, 1926 г.).

В архитектуре промышленных сооружений прослеживается влияние «Баухауза» (Табачная фабрика в Линце, арх. П. Беренс, 1930—1935 гг.). Опыт работы австрийских архитекторов названного периода был недостаточен. В конторском здании в Вене (арх. З. Тейс, Т. Якш, 1933 г.) каркасная конструкция не нашла отражения на фасадах. К тому же неудачными оказались пропорции верхних этажей, решенных ступенями.

Достижением в развитии типологии зданий стал проект детского сада Ф. Шустера, в котором впервые был использован принцип разделения детей на группы по возрастному признаку. Каждая группа имела отдельное помещение. Помещения объединялись коридорами, проходами к общему залу.

В 1938 году Австрия была присоединена к гитлеровской Германии и стала провинцией Остмарк. Крупнейшие зодчие и художники эмигрировали, что позже отрицательно скажется на послевоенном развитии архитектуры и градостроительства страны.









ФУНКЦИОНАЛИЗМ

Во Франции, как и в других индустриальных европейских странах, после Первой мировой войны рост темпов строительства, технический прогресс не могли удовлетворить традиционные стилевые системы архитектуры. Сложилось общее творческое движение в сторону «антидекоративизма». Для новой архитектуры во Франции были свои исторические предпосылки — мощный поток архитектуры рационализма (братья Перре). Не последнюю





Швейная фабрика «Эдер». Париж. Архитектор О. Перре. 1919 г.

роль в формировании новой архитектуры Франции сыграла авангардная художественная культура. Авангардные архитектурные теории европейских стран находили во Франции благодатную почву.

В июне 1928 г. в местечке Ла Сарра (Швейцария) прошел Первый международный конгресс современной архитектуры (CIAM). В создании конгресса и его дальнейшей работе ведущую роль сыграли Ле Корбюзье, А. Люрса, Г. Геврекиан, П. Жаннере и др. Активно участвовали в становлении новой архитектуры и ветераны: О. Перре, Т. Гарнье, Ж. Пенгюссон, Э. Бодуэн.

В межвоенный период во Франции складывается градостроительная наука (*urbanisme*) в противовес градостроительному искусству (*anturbain*). Согласно новому законодательству, каждый новый населенный пункт с населением 10 тысяч должен был иметь план обустройства и развития. Создаются учебные заведения, факультеты, кафедры градостроительного профиля. В 30-е годы XX века формируется концепция территориальной планировки национального масштаба, районной планировки, планировки сельских населенных пунктов.

Открытый конкурс на проект реконструкции Парижа (1919 г.) стал настоящим конкурсом идей. Ликвидация земляных оборонительных укреплений и муниципализация части частных земель (проведенные при мощном противодействии собственников) значительно расширили внешние границы города. Вокруг исторической части было создано широкое зеленое кольцо, а территории за ним до 1934 года застраивались многоэтажными домами, образующими жилые массивы.

Проблема автомобильного транспорта была решена путем реконструкции радиальных магистралей и создания внешнего кольца протяженностью 72 км. Перекрестки радиальных и кольцевых дорог строились в двух уровнях. Быстрый рост Парижа вызвал организацию территориальной планировки всего департамента Сены и соседних департаментов Уазы и Марны. По проекту парижский район напоминал окружность диаметром 70 километров с населением 6,3 миллиона человек. План Большого Парижа (арх. А. Прост, 1932—1941 гг.) выделял вместе с тем зоны районов исторических памятников и природоценных ландшафтов. Пять автострад, радиально расходящихся от зеленого кольца, долж-

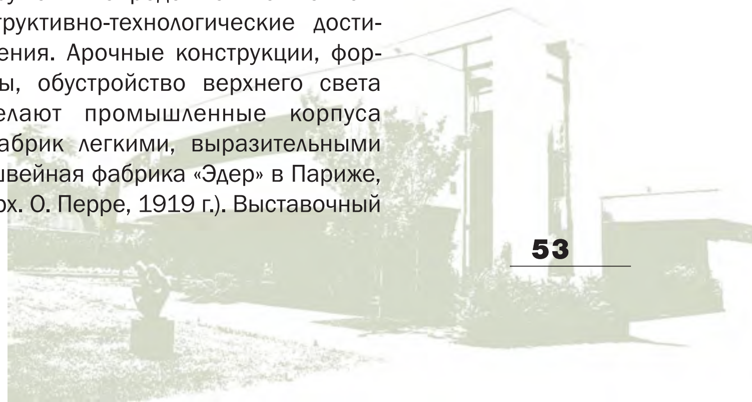
ны были проходить через всю страну до ее внешних границ (эта идея была осуществлена частично).

Новая волна развития градостроительства связана с созданием так называемых «Сите-Жорден» — в некотором смысле ретроспекции утопических идей начала XIX века, а также идеи города-сада. «Сите-Жорден», комплексный рабочий поселок, создавался на земле одного собственника, при едином предприятии. Ансамбль имел целостное строение. Учреждения социального и бытового назначения, жилые дома на земельных наделах сразу привязывались к транспортным коммуникациям города (если поселок возводился в городской среде). Поселки «Сите-Жорден» строились и как города-спутники крупных городов.

Жилищное строительство на индустриальной основе начинает развиваться во Франции только после экономического кризиса 1930-х годов. В 1934 году в г. Дранси возводится жилой район «Ла Мюет» (арх. Э. Бодуэн, М. Лодс), получивший широкую известность во Франции и за ее пределами. 12 тысяч квартир (дешевых и комфортабельных) было размещено на территории в 11 га. Компактный комплекс создан двумя группами пяти- и многоэтажных домов, объединенных на уровне нижнего этажа в единый грандиозный комплекс. Общественный центр формировали школа, ясли, библиотека, детский сад, амбулатория и церковь. Это первый пример современного городского жилого района, градостроительного ансамбля, где логически сочетались горизонтальная, рядовая и вертикальная застройки, объединенные продуманными рекреационными связями и наличием определенного набора объектов соцкультбыта.

В данный период во Франции строятся так называемые крытые рынки. На самом деле это общественные центры с зоной для праздников, кинотеатром, помещениями профсоюзов. Такие комплексы получили название «народного дома». Народный дом в Клиши (арх. Э. Бодуэн, М. Лодс, 1939 г.) имел залы, которые легко трансформировались благодаря мобильным металлическим конструкциям, перегородкам, перекрытию и крыше. Наравне с народными домами во Франции появляются рабочие клубы, дома культуры, сельские и городские, для рабочих и молодежи. Строятся спортивные сооружения и детские лагеря. По рассмотренной типологии зданий социально-демократической направленности Франция имела много общего с СССР. Школы утрачивают черты официальности и казарменности. Появляются школьные комплексы с детскими садами. Ленточное остекление дает классам свет; площадки для игр, цветники, сады украшают просторные внутренние дворы.

Архитектуру промышленных сооружений определяют новые конструктивно-технологические достижения. Арочные конструкции, формы, обустройство верхнего света делают промышленные корпуса фабрик легкими, выразительными (швейная фабрика «Эдер» в Париже, арх. О. Перре, 1919 г.). Выставочный



зал для автомобилей совмещается с гаражом (Париж, арх. А. Лапрад, Л. Базен, 1930 г.), стены-экраны чередуются с лентами стекла, открытыми рампами и пандусами. Однако в отличие от новаций «Баухауза» О. Перре не пренебрегает классическими приемами в решении промышленных (Национальная мебельная мануфактура, 1935 г.) и гражданских (Музей техники, 1938 г.) сооружений, хотя в целом названные примеры не выходят за рамки рационализма, которого придерживался архитектор.

Лидером авангардного направления архитектуры Франции 20-х годов XX века являлся Ле Корбюзье (1887—1965). Теоретик, архитектор и художник, он был приверженцем коренного пересмотра самих основ архитектуры, стремился последовательно воплотить в практике теоретические разработки.

Источником творческих идей Ле Корбюзье была художественная культура различных стран и континентов. В художественной культуре самой Франции (живописи, скульптуре) отражалось разнообразие экзотических цветов и форм. Вместе с тем в культурных и художественных кругах менялись представле-



Вилла «Савой». Пуасси. Архитектор Ле Корбюзье. 1926–1931 гг.



Вилла «Савой». Интерьер

ния о пространстве и времени. Теория относительности А. Эйнштейна, гипотеза развития Вселенной и наблюдения Э. Хаббла коренным образом изменяли и взгляды на обычную реальность, пространство, что непосредственно отражалось в живописи кубистов, скульптурных конструкциях братьев Певзнер. В произведении М. Пруста «В поисках утраченного времени» формируются представления о стереометричности, многомерности пространства, множестве пространств.

В 1920—1923-х годах Ле Корбюзье издает журнал «Эспри Нуво» («Новый дух»). К этому времени кубизм исчерпал творческие возможности — идеи поиска новых форм через разрушение реальных. В своих книгах «К архитектуре», «Декоративное искусство», «Градостроительство» Ле Корбюзье стремится создать теорию целостного и конструктивного искусства. Теоретические идеи мастер воплотил в архитектуре павильона выставки декоративных и прикладных искусств в Париже (1925). Впечатляет новаторский подход к организации пространства, свободно перетекающего из экспозиционных залов рекреации (например, внутренний дворик с деревьями, «проросшими» сквозь плоскую крышу). Во всем чувствуется свобода, чистота и лаконичность форм, что делает архитектуру ненавязчивой. Здесь все подчинено функции.

Главными темами архитектурного творчества мастера были градостроительство и жилье. В отношении последнего он разработал правило пяти пунктов: дом на опорах, крыша-сад, свободный план, ленточные окна, свободный фасад. Виллы в Париже — воплощение названных правил. Вилла Савой в Пуасси (1926—1931) впечатляет ясностью плана и лаконизмом объемов. Во всем читается логика среды, удобной и комфортной. Расположенный в окружении парка дом поднят на тонких опорах, легко несущих параллелепипед основного объема, прорезанный протяженной лентой окон. Висящий сад, солярий на крыше. Жесткие очертания строгих геометрических форм смягчает цилиндр овальной перегородки — вертикальной доминанты композиции. Все три уровня дома соединены не лестницами, а пандусами. Архитектура дома словно раскрывается перед посетителями, приглашая в уютное пространство.

В отрасли градостроительства Ле Корбюзье на протяжении 20 лет не только работает над теорией, но и стремится решить практические задачи. Одна из основополагающих



«План Вуазен». Архитектор Ле Корбюзье. 1925 г.

идей в этой области творчества воплощена в проекте реконструкции центра Парижа («план Вуазен», 1925 г.). В нем представлена идея города в двух уровнях с комплексом башенных зданий и просторными зелеными рекреациями. При решении частной задачи появилась целостная градостроительная концепция, поднявшая проблему на новую высоту и придавшая новый масштаб мышления урбанистике. Впервые предлагалось решение комплекса проблем: зонирования, организации транспортного и пешеходного движений, свободных рекреационных пространств.

В период с конца 1920-х и до начала 1940-х годов Ле Корбюзье выполняет ряд градостроительных проектов за границей (для Алжира, Барселоны, Буэнос-Айреса, Монтевидео, Сан-Паулу). Вместе с тем выполняются проекты «Париж 37», классификатор автострад «7V», проект «картезианского» жилого небоскреба для Алжира.

Принятая четвертым конгрессом CIAM (1932) «Афинская хартия» в чем-то основывалась на идеях Корбюзье, продолжавшего искать новые формы и в архитектуре общественных сооружений. Широкую известность приобретает конкурсный проект дворца Лиги Наций в Женеве (1927), свободный план и функциональные объемы которого делали сооружение демократичным, не снижая необходимой презентабельности. По такому же принципу выполняется и здание общежития для швейцарских студентов (Париж, Университетский городок, 1930—1932 гг.) и др. Логичные, свободные в планировке строения легко приспосабливались к стандартизации, индустриальному строительству, оснащению новым техническим оборудованием по отоплению, вентиляции и т. д. Важную роль в зданиях Корбюзье играют конструкции. Характерная манера зодчего — поднятые над землей на мощных пилонах корпуса, широкие коридоры-холлы, обращенные к парковой зоне. Пластику и ритм создают конструкции каркаса, фактура бетона. Вместе с тем архитектор тонко понимал роль нюанса, линии в восприятии архитектурной формы и масштаба. Легкий изгиб стены придавал строению дополнительную протяженность. Криволинейные формы словно втягивали пространство. Связь здания с окружением, широкое остекление первых этажей быстро распространялись и перенимались.

Композиция зданий Ле Корбюзье основывается на соотнесенности форм и линий, плоскостей и крупных масс, природный пейзаж по соседству — неотъемлемая составляющая любого его произведения. Мастерство удачной архитектурной детали, пластичного завершения формы, отделка объемов нюансами и тонкими оттенками преобразуют творения Корбюзье, казалось бы, иной раз сухие и сдержанные, в выразительные и современные. Необработанная поверхность бетона, натуральный камень, стекло, металл помогали архитектуре стать правдивой, соответствующей своему времени.

В 1942 году Ле Корбюзье в условиях оккупации создает «Объединение строителей с целью архитектурного обновления».

Становление новой архитектуры во Франции в послевоенный период прошло несколько стадий: от реализации тезисов «Афинской хартии» (воссоздание ансамблей) к поиску выхода из рамок функционализма. Находясь в годы оккупации на отдаленной ферме в Пиренеях, архитектор работает над развитием теории. Именно в это время он создает идею модулора и теорию «невыразительного пространства». В 1947 году Ле Корбюзье организует новое творческое объединение — мастерскую строителей. Проекты реконструкции городов Сен-Дье и жилой комплекс Мо демонстрируются в США как образцы возрождения французской архитектуры.

Наиболее плодотворная деятельность Ле Корбюзье приходится на 1950-е годы. Почти одновременно возводятся жилой комплекс в Марселе (1947—1952), капелла в Роншане (1950—1955), дома в Париже, ряд сооружений в Индии. В индийском штате Пенджаб по генплану Ле Корбюзье строится новая столица — Чандигарх. Здесь возводится ряд административных зданий, среди которых известный Дворец правосудия. Новые сооружения мастера имели большой резонанс. Их архитектура, кажется, отрицала концепцию 1920-х годов, изложенную в «правиле пяти пунктов», однако на самом деле шло дальнейшее развитие этой идеи. Лишение осевых стен несущих функций (дом на опорах различных конфигураций) вызвало ряд проблем не только теплоизоляции фасада из стекла,



Дом в Марселе. Архитектор Ле Корбюзье. 1947–1952 гг.



Дворец юстиции в Чандигархе. Архитектор Ле Корбюзье



Здание секретариата в Чандигархе. Архитектор Ле Корбюзье



Капелла в Роншане. Архитектор Ле Корбюзье. 1950–1955 гг.

но и солнцезащиты. В постройках для Алжира и Бразилии приходилось применять вертикальные лопатки-солнцерезы, ставить экранизирующие решетки и др. Были усовершенствованы и знаменитые столбовые конструкции, а также плоские крыши, приспособленные для соляриев и висящих садов. Появляются крыши-зонты, конструкции на крышах зданий в Чандигархе и Марселе, Нанси и Цюрихе.

Свободный план, независимый от стен и конструкций, открывал новые возможности в формировании архитектурного пространства. Наиболее авангардным произведением мастера 1950-х годов является капелла в Роншане. Можно сказать, впервые появилось церковное сооружение, целиком отошедшее в своей архитектуре от канонов и традиций. Литургический зал капеллы в виде раковины связан с наружной архитектурой внешним открытым алтарем. Неожиданные чистые формы органично вписываются в природу. Многочисленные планировочные и пластичные находки этого сооружения в будущем получат широкое распространение: стена выходит за пределы плана и легко отклоняется, разноразмерные ниши-проемы, наружные лестницы. Формы словно вырастают из рельефа, скромное сооружение соответствует правилам большой архитектуры, а пластичность доводится до уровня скульптуры. Сакральная идея церковных башен или куполов как источников небесного (Божьего) света. Башни капеллы необычные, благодаря системе проемов и светоотражающих плоскостей они становятся светообразующими приспособлениями. Капелла в Роншане — сложный синтез архитектуры пластичного искусства, пример приемлемости новаторства даже в такой канонизированной архитектуре, как церковная.

Совсем по-иному архитектор решает функционально-конструктивные задачи в здании жилого дома в Марселе. Градостроительная ситуация, расположение дома среди парка, на бульваре, определило ориентацию квартир (восток-запад). Дом держится на мощных опорах. Среди 337 квартир существует 23 типа (для одиноких, малых и больших семей и др.). Внутренние «улицы» – коридоры, внешние галереи организуют связи квартир с магазинами и объектами соцкультбыта. Квартиры 17-этажного здания размещены в двух уровнях, что позволило значительно увеличить пространство, создать оригинальные интерьеры. Архитектор и в этом сооружении последователен в своих

принципах: свободная постановка сооружения в пространстве, организация средствами архитектуры определенного образа жизни, свободная соотнесенность индивидуального и коллективного, выразительность и живописность архитектуры, которая, по мнению автора, должна повышать духовность, эстетику среды.

Конструктивная логичность, подъем на пилонах, вертикальная организация квартир, чередование открытых пространств с коридорами и галереями, детский сад на последнем этаже наконец приводят к апофеозу всего замысла — крыше-террасе, с которой открываются живописные пейзажи. Здесь кульминация архитектурной игры форм, объемов, коммуникаций завершается гимном синтезу природного и рукотворного.

Эксперимент с марсельским домом оказался удачным. В конце 1950-х годов Ле Корбюзье строит так называемые жилые единицы в Берлине, а также в Нант-Резе и других городах Франции.

Последовательно развивая теоретические концепции, Ле Корбюзье в конце 50-х — первой половине 60-х годов XX века строит ряд объектов разнообразной тематики во многих странах: Национальный музей западного искусства в Токио (1957), Центр искусств Гарвардского университета в Кембридже (1962), монастырь Сент-Мари-де-ля-Туретт около Лиона (1959) и др. В этот период своего творчества он преимущественно занимается проектированием объектов культуры (музеев, выставочных залов, дворцов культуры), в которых видит центр общественного существования, демократичности, а отсюда — свободы в художественном понимании форм, выразительности пространства. Достижения науки, развитие информатики, новых технологий воодушевляют зодчего на создание павильона фирмы «Филипс» на «ЭКСПО-59» в Брюсселе, Музея знаний в Чандигархе, электронно-вычислительного центра вблизи Милана.

Теория модулора, созданная Ле Корбюзье в 1940-е годы, — система гармоничных, пропорциональных величин, антропометрических, по мнению автора, должна



Национальный музей западного искусства. Токио. Архитектор Ле Корбюзье. 1957 г.



Центр искусств в Кембридже. Архитектор Ле Корбюзье. 1962 г.



Монастырь Сент-Мари-де-ля-Туретт. Архитектор Ле Корбюзье. 1959 г.

быть основой модульности в архитектуре и строительстве. Взаимосвязь сооружения и среды всегда волновала мастера. Пространство должно было стать понятным не только в конкретном развертывании по горизонтали и вертикали, но и за перегородками и стенами, за пределами зрительного восприятия. В последние годы творчества Ле Корбюзье продолжал развивать композиционные приемы проектирования, основанные на связи функционального содержания здания с его архитектурной структурой.

Творчество Ле Корбюзье оказало существенное влияние на развитие архитектуры XX в. Идеи органичной, конструктивной, функциональной архитектуры нашли теоретическое обоснование и воплощение на практике. По существу, была завершена эпоха поисков стилевой выразительности. На смену ей пришла выразительность архитектурного пространства. У Корбюзье формы, пропорции, ритмы, масштаб следуют из функции, градостроительной ситуации и окружающей среды. Впервые система «архитектура — пространство — среда» приобрела целостность и гармоничность.

Градостроительные концепции Ле Корбюзье оказали заметное влияние на развитие урбанистики. Деловые центры (сити), вертикальный рост, продуманное использование подземных ярусов под транспорт, парковки, склады, расширение парковых зон, водных поверхностей, стремление придать жесткой урбанистической картине города живописность, связь с природой — все это получило широкую актуальность. Архитектура Корбюзье интернациональная по форме и содержанию, новаторская, не связанная с традицией. Это предвидение той современной архитектуры, которая появится не только в индустриально развитых странах, но и в странах, где важную роль в общественном сознании играют традиции и специфическое природное окружение.

Архитектура Корбюзье выходит за рамки категории стиля. Единственный путь, объединяющий его как урбанистические, так и архитектурные произведения, — это выразительное пространство и масштаб, гармоничный, соразмерный человеку, который и выступает мерой (модулором) архитектуры.











МИНИМАЛИЗМ



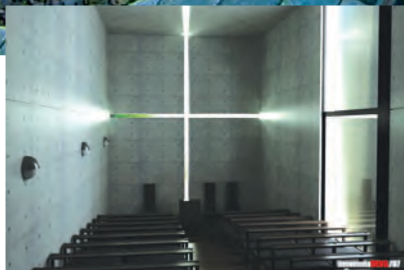
Архитектура минимализма и минимализм как стиль дизайна (в частности, жилых интерьеров) ныне вновь актуальны, хотя восходят корнями к 30-м годам прошлого столетия. Нидерландская группа «Де Стиль» представляла минимализм как архитектуру супрематическую (чистые плоскости стен, линии, окраска). Людвиг Мис ван дер Роэ, идеолог архитектуры «кожи и костей», говорил, что в архитектуре должно оставаться лишь самое



в цвете минимализм отличался последовательностью. Преобладали белые и серые тона.

Большую роль в архитектуре минимализма играл свет. Квадраты больших оконных проемов, стеклянные потолки, световые фонари развивали концепцию света в архитектуре, заложенную еще в пору модерна. Наиболее характерным примером стиля является архитектура павильона Германии на Всемирной выставке в Барселоне («ЭКСПО-1929») Людвига Мис ван дер Роэ.

Вторую жизнь архитектура минимализма обрела в 60-е годы прошлого века, но уже в высотных сооружениях. На рубеже XX и XXI веков минимализм становится одним из самых востребованных в архитектурном дизайне. В этом направ-





Храм Света. Ибараки. Япония. Архитектор Т. Андо

Храм Света. Интерьер

Комплекс «Авадзи Юмебутаи». Япония. 1995–2003 гг.

необходимое: красота структуры, отсутствие декора, совмещение функций в одном элементе. Архитектура минимализма тем не менее использовала традиционные материалы (камень, дерево, стекло), предъявляя высокие требования к их качеству. Отличительная деталь — применение элементов из хромированной стали. Простые геометрические формы образуют объем. Как правило, иные объемы производны (масштабированы) от главного. Даже

лении работает Клаудио Сильвестрино, Тадао Андо, Джон Поусон.

К наиболее ярким примерам архитектуры минимализма относится Храм Света в Ибараки, префектура Осака (Япония), построенный по проекту Тадао Андо. Среди других работ японского зодчего в этом стиле следует назвать Дом в Чикаго («Чикагский дом»), 1992—1997 гг.; конференц-зал «Тото», Цуна-Гун, Япония, 1984—1987 гг.; комплекс «Авадзи Юмебутаи», Авадзи, префектура Хего, Япония, 1995—2003 гг. Лаконичные плоскости бетона, композиции из параллелепипедов, квадратного сечения башни, ленты стекла, водные бассейны сдержанны, выразительны, устойчивы. Сам Андо говорит, что занялся архитектурой под впечатлением работ и рисунков Корбюзье. Однако минимализм





Жилой комплекс Рокко-Кобу. Архитектор Т. Андо

Музей Сантори. Архитектор Т. Андо



Музей современного искусства. Форт-Уерт. США. Архитектор Т. Андо. 2004 г.

архитектора имеет очевидный национальный оттенок, черты, характерные для японского народного зодчества.

Архитектура Т. Андо имеет широкое признание. Он награжден медалью Алвара Аалто Финской ассоциации архитекторов (1985), медалью Французской академии архитектуры (1989), имеет ряд международных премий. Преподавал в Гарвардском, Колумбийском, Йельском университетах (1987—1990). К известнейшим его работам относятся также церковь на воде, Хоккайдо (1988); японский павильон «ЭКСПО-1992», Севилья; музей «Лес надгробий», Кумамото (1992); фонд искусств, Сент-Луис, США (1997—2000).

Еще один японский минималист — Шигеру Бан. Это первопроходец бумажной архитектуры. Известны его Бумажный дом, Яманака, Япония (1995); Бумажная галерея, Токио (1994), Бумажный приют для эмигрантов для Главной комиссии ООН по эмигрантам из пластиковых листов и бумажных труб.

В Европе Клаудио Сильвестрино построил в стиле минимализм бутик Армани и часть выставки Плейн-Спейс в Музее дизайна в Лондоне.

Истоки минимализма следует искать в вышедшем в начале XX века из недр модерна направлении, вскоре известном как конструктивизм, или функционализм. Периодическая востребованность направления на протяжении XX века говорит об актуальности его главных методов, которые обеспечивают рациональность и функциональность архитектуры при минимуме материально-конструктивных и экономических затрат. Вместе с тем минимализм — это признание главенства природы, пространства в интересах человека, где архитектура играет лишь роль мизансцены, удобной для очередного акта исторической пьесы.











ОРГАНИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА И ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ





Предпосылки зарождения органической архитектуры начали складываться еще в архитектуре модерна на рубеже XIX–XX веков, в особенности во французской разновидности — течении флореаль (франц. *Floreal* — разноцветный, цветущий). Гектор Гимар, Виктор Орта, Анри ван де Вельде охотно использовали органические растительные формы в архитектурном декоре. Флореальные мотивы широко присутствуют в творчестве виднейшего







Ресторан «Banq». Бостон. США. Дизайн «Office dA». 2008 г.

Дом в Киото. Япония. Архитекторы «Ээстерн дизайн офис». 2009 г.

Парламент Шотландии. Эдинбург. Архитекторы Э. Мираллес, Б. Тальябуз. 2004 г.



представителя каталонского модерна Антонио Гауди.

Однако принято считать, что органическая архитектура (лат. *organizmo*) как течение сформировалась в начале XX века в США в качестве антитезы функционализму и минимализму. Принципы органической архитектуры, ее идеи сформировал виднейший представитель чикагской школы Луис Салливен. Основным принципом нового направления стало уподобление форм естественным, природным объектам (биоморфизм). Теоретической основой биоморфизма являлась бионика, та ее часть, которая изучала конструктивные особенности живых организмов.

Продолжателем идей Салливена стал его ученик, выдающийся американский архитектор Франк Ллойд Райт (1867—1959). Неповторимые особенности природы Райт стремился продолжить в архитектуре, проектируя перетекающие пространства, используя натуральные материалы: дерево, камень, кирпич. Озеленение, естественные формы, ландшафт, вода органично присутствуют в его архитектуре. Функционализм и органическая архитектура, конфликт между рациональным и эмоциональным немецкий теоретик искусств Зигфрид Гидион считал диалектическим противоречием, присущим всем культурам, цивилизации. Геометрическое восприятие, регулярные схемы, начиная от гипподамовой системы и кончая супрематизмом, противопоставлялись эмоциональной выразительности «древа жизни». Суть мировоззрения Райта нашла яркое выражение в его





теории дезурбанизации, противопоставленной футуристическому проектированию, урбанизму. Художественный образ сооружения Райт видит в тропах, метафорических аналогах искусственных форм природным. Райт как бы вводит природу в архитектуру — фрагмент скалы в «Вилле над водопадом». В проектировании высотных зданий Райт концентрирует массу сооружения на уровне несущих опор, облагораживая их кулисами из бронзы и стекла, уподобляя конструкции стволу дерева, обрамленного лиственным покровом.

Последователи Ф.-Л. Райта Р. Нейтра, Ф. Джексон вводят элементы природы, лес, небо, воду в интерьер чуть ли не в буквальном смысле. Лишь тонкая оболочка стекла разделяет внутреннюю и внешнюю среды. В органической архитектуре легко прослеживаются черты традиционного жилища Японии, всегда открытого природе. Слова И. В. Гёте о том, что здание есть простое подражание природе, Райт трактовал как принцип формообразования.





Проект «Башня свободы». Нью-Йорк. Архитекторы Д. Чайлдс, Д. Либескинд. 2006 г.

Остров «Пальма». ОАЭ. 2006 г.







Интерьер для бренда «Romanticism». Ханчжоу. Китай. Бюро «САКО Архитектс». 2007 г.

Приходская церковь св. Моники. Мадрид. Бюро «Виценс & Рамос». 2009 г.

Формы раковин, улиток, пчелиных сот являлись исходными для формирования общего образа здания. Формообразование в органической архитектуре, построенное на непрерывности, текучести пространства, со временем обрело стилеобразующий характер. Во имя свободного течения пространства Райт предлагал избегать применения балок и колонн — всего, что препятствовало визуальной и коммуникативной свободе. Органическая архитектура должна была отличаться живописностью и романтичностью. Р. Штайнер видел в органической архитектуре определенную символичность (Гётенаум).

В 1945 году в Италии была создана ассоциация органической архитектуры. В этом направлении работали Э. Мендельсон, Э. Сааринен, А. Аалто. В конце XX — начале XXI века в стиле органической архитектуры строят С. Калатрава, Р. Пиано, З. Хадид и другие известные мастера.

Кризис философии постмодернизма к 1970-м годам привел к появлению деконструктивизма — направления в архитектуре, творческим методом которого провозглашались деконструкция, аналитическое расчленение. Теоретической основой деконструктивизма являлось отрицание главной метафоры европейского сознания, заключавшейся в абсолютизации настоящего. Французский философ Жак Деррида видел прорыв из постмодернизма в деконструкции опорных понятий гуманитарной культуры для выявления метафор будущего. Между смыслом текста и его интерпретацией создается конфликт, суть которого состоит в ответе на вопрос:

можно ли освободить архитектуру от эстетики, красоты, пользы, функциональности, а также тектоники, статики и равновесия? Так, Рем Коолхас и Заха Хадид в своих проектах ориентируются на поздний авангард, в частности, на «антигравитационную» архитектуру И. Леонидова. В проекте Театра танца в Гааге (1984—1987) Р. Коолхас создает объем ресторана в виде опрокинутого конуса, Заха Хадид использует висящие объемы в проекте «Пик-клуба» для Гонконга (1983). Большой популярностью пользуются и другие находки русского авангарда: живописные, наполненные

Дом «Наутилус». Мексика. Архитектор Х. Сеносиан. 2006 г.

Интерьер дома «Наутилус»





Музей Гуггенхейма. Вильнюс. Литва. Архитектор З. Хадид. 2008–2010 гг.

динамикой композиции Н. Ладовского, К. Малевича, В. Кандинского; спокойные, статичные мотивы братьев Весниных.

Критика метафизических форм европейского сознания, принципа «бытия как присутствия», поиски следов «последующих эпох» часто приводят к формалистическим решениям, что очевидно в творчестве Фрэнка Гери, Захи Хадид, некоторых проектах Нормана Фостера и Эриха ван Эгераата. Авторы следуют определению Жака Деррида, который рассматривает деконструктивизм как метод. Герменевтика Деррида отталкивается от литературных, письменных текстов («грамматологии»). Деконструирование семантики архитектуры, по мнению философа, очевидно в проекте парижского парка Ла Виллет (архитектор Бернар Тшуми), заполненного россыпью маленьких разноцветных павильонов в стиле фолли. Деррида считает, что фолли дестабилизирует эстетическую ауру архитектуры, смысловую составляющую, критики, наоборот, видят в фолли раскрытие застывшей, потенциальной энергии, некое возрождение архитектуры.

В этом же парке Ла Виллет, в здании «Города музыки», спроектированное Ремом Коолхасом сложное криволинейное перекрытие словно парит, оторванное от массивного объема и стен благодаря хрупкой прослойке стеклянного витража. В Берлине, на Потсдамской площади, в здании фирмы «Инфобокс» (арх. Шнайдер и Шумахер), напоминающем красную коробку, поднятую над землей на опорах, по законам «жанра» деконструктивизма один из углов как бы разрушен и заменен стеклянным витражом. Между стенами и перекрытием — широкий (до 1 метра) зазор.

Сбивка масштаба, зрительная деконструкция, наложение на фасад разноцветной облицовки, консолирование этажей, немасштабно крупные проемы, подрезка углов — черты, характерные для немецкого деконструктивизма. Визуальной де-

Проект «Каменных башен». Каир. Египет. Архитектор З. Хадид. 2009 г.



конструкции служат и витражи первых этажей. Архитектор Альдо Росси строит в Берлине на углу Кохштрассе и Вильгельмштрассе угловое здание, композицию которого образуют брутальные блоки, расчлененные витражными вставками. Очевидна полифония материалов и цвета, кирпича, металлических перемычек окрашенных в яркий зеленый цвет, желтые пояса. Разновеликие проемы сбивают масштаб. Главным композиционным акцентом является голубая, высотой в 4 этажа, подрезка угла с опорой верхних этажей на колонну произвольной формы, окрашенную в контрастный фасаду белый цвет.

Приемы немецких деконструктивистов восходят к манере мастеров советского конструктивизма 1920-х годов (здание клуба им. Зуева в Москве, арх. И. А. Голосов, 1927—1929 гг.).







Офис фирмы «Vodafone». Португалия. Архитекторы Ж. Барбоза, П. Барбоза. 2009 г.

Олимпийский комплекс для водных видов спорта. Лондон. Великобритания. Архитектор З. Хадид. 2005–2010 гг.

Галерея на Хокстон-сквер. Лондон. Архитекторы З. Хадид, П. Шумахер. 2006–2010 гг.



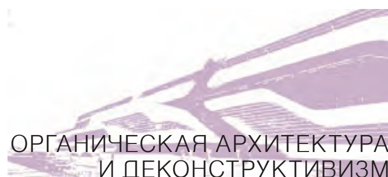
По сравнению с острыми геометрическими формами немецкого деконструктивизма деконструктивизм Фрэнка Гери принципиально отличается пластичностью, текучестью, скульптурной выразительностью. Объясняется это не только использованием методов виртуального или параметрического проектирования — здесь словно заключено стремление запечатлеть пластическую красоту процесса разрушения. В музее Гуггенхейма в Бильбао, экспериментальном музыкальном театре в Сиэтле (Ф. Гери) разрушение обретает формы застывших волн или языков пламени. Скульптурный подход прослеживается и в других деконструктивистских работах Ф. Гери, в частности, в «танцующем доме» в Праге (в соавторстве с В. Милуничем).

В здании пожарной части «Витра» Захи Хадид (1993) звучит апофеоз разрушения. Оно представляет собой разлетающиеся в разные стороны осколки: крупные и мелкие, острые и тупые, в различных ракурсах.

Эксперименты деконструктивистов продолжаются, идет их испытание временем. Нет однозначного ответа на вопрос: стиль ли это или творческая манера. Поэтому в деконструктивисты попадают и творцы хай-тек, и приверженцы органической архитектуры, и виртуалисты, и параметристы, и любители фолли и ноэлти. Словно осколки постмодернистского взрыва, разлетаются они в пространстве-времени, отсвечивая реликтовым излучением авангарда начало прошлого столетия.

Проект Университета экономики и бизнеса. Вена. Австрия. Архитектор З. Хадид. 2008 г.









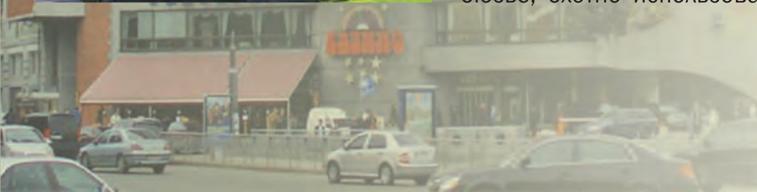


БРУТАЛИЗМ И МЕТАБОЛИЗМ

В 1950—1960-е годы в Великобритании появилось новое направление в архитектуре — брутализм. Теоретиками выступали английские архитекторы Элисон и Питер Смитсоны, которые в начале 50-х годов прошлого века изложили свое понимание художественной выразительности грубого бетона (франц. *beton brut*).

В послевоенный период многие зодчие, в том числе и Ле Корбюзье, охотно использовали бетон











Здание Национальной ассамблеи в Дакке. Архитектор Л. Кан. 1961 г.

Спорткомплекс в префектуре Кагава. Япония. Архитектор К. Танге. 1964 г.

Бостон-Сити-Холл. Архитекторы Г. Кальман, М. Мак-Кинелл и др. 1981 г.

с точки зрения эстетов-бруталистов. Термин закрепился после выхода в свет в 1966 году книги Райнера Бэнема «Новый брутализм — этика или эстетика».

Искусствоведы связывают рождение брутализма с поисками в 50—70-е годы прошлого века в сфере дизайна интерьера, графики, скульптуры, фотографии, кино новых средств выразительности в рамках искусства модернизма того времени. Грубые, брутальные фактуры, броская форма, контрастный цвет вызывали повышенный интерес. Мощные конструкции, крупные объемы противопоставлялись легкости и изящности, лакировке. Приподнятая на пилонах, опрокинутая вершиной вниз пирамида шокировала неожиданностью и новизной ощущений (Посольство Великобритании в Риме, 1971 г., арх. Бэзил Спенс; Бостон-Сити-холл, Бостон, 1981 г., арх. Г. Кальман, М. Мак-Кинелл и др.). Скульптурные возможности армированного бетона у архитекторов-бруталистов стали элементом художественного языка. Провозглашенная некогда Дж. Рескиным «честность материалов» обрела реальное воплощение.

Бетон с натуральной фактурой — излюбленный материал Ле Корбюзье 1940—1950-х годов. Его сооружения оказали прямое влияние на британских бруталистов. Традиционным материалом в Англии является красный инженерный кирпич — материал также брутальный. Ле Корбюзье в Париже, в предместье Жауль, строит ряд домов из красного клинкера. Но известный

со следами опалубки, оправдывая дефицит отделочных материалов. Позднее к нему добавляются формы из бутового камня, необлицованного кирпича, металла, дерева — натуральных материалов, правдивых

коллективный дом в Марселе (1947—1952 гг.), дома в Чандигархе и Ахмадабаде (1950—1960 гг.) возведены из бетона. Его брутальные свойства раскрыты вполне: мощные несущие опоры, четкий рисунок фасадного корпуса, обширные плоскости, скульптурные формы элементов инженерных коммуникаций.

В послевоенных проектах идеи необрутализма нашли применение в градостроительстве, а разработки Корбюзье в создании современного города приобрели подражателей.

Идеология брутализма строилась на стремлении противопоставить произведениям массовой строительной индустрии художественную выразительность «сложных и мощных действующих сил» (один из девизов Международного конгресса современной архитектуры). Более того, многие видели в этом направлении воплощение социалистических идей, набиравших силу в европейских странах в 1960-е годы.

Однако брутальные сооружения не могли быть массовыми. Аскетичные, лишенные национальных и региональных черт, они стали достоянием архитектуры уникальных сооружений (капелла в Роншане Ле Корбюзье, новое здание театра МХАТ в Москве и др.).

В 1950—1970-е годы многие ведущие архитекторы в разных странах проявили себя в брутализме (Ф.-Л. Райт, музей С. Гуггенхейма в Нью-Йорке, 1956 г.; Алвар Аалто, городской театр в Сяинетсало, Финляндия, 1952 г.; Луис Кан, здание Национальной ассамблеи в Дакке, 1967—1975 гг., а также Кендзо Танге, Пол Рудольф, Морель Брейер, Кисе Курокава, И. М. Виноградский и др.).

К открытию Всемирной выставки «ЭКСПО-67» в Монреале по проекту архитектора Моше Сафди строится жилой комплекс «Хабитат-67». Застройку образуют 354 куба, формирующие сложную составную органичную структуру, которая



Музей Соломона Гуггенхейма в Нью-Йорке. Архитектор Ф.-Л. Райт. 1959 г.



Бостон-Сити-Холл. Главный фасад





убедительно смотрится со стороны залива. При виде сверху четкость теряется. Бетонные призмы напоминают природное образование. Крыши одних жилых блоков являются внутренними двориками для других. Зелень органично связывает пробелы и пустоты. На первый взгляд комплекс напоминает горное поселение, типичное для стран Азии и Латинской Америки. Вместе с тем незавершенность и возможность развития позволяют видеть в архитектуре черты метаболизма.

Очевидно, что комплекс по замыслу связан с поисками Ле Корбюзье в этом направлении. Комплекс может быть отнесен и к примерам нелинейной архитектуры, еще окончательно не вырвавшейся за пределы модернизма. Читается схема и принцип взаимосвязи бетонных блоков. Вертикаль и горизонталь задают основной каркас. Однако проемы уже не выглядят как таковые. Это скорее случайные просветы между разноразмерными бетонными плоскостями. Статика преобладает, держит сооружение в равновесии, не дает ему «ползти». В целом комплекс «Хабитат-67» представляет собой великолепную пространственную композицию, аван-

Концертный зал. Финляндия. Архитектор А. Аалто

Театр в Эрфурте. Архитектор А. Аалто. 1981–1983 гг.

Жилой комплекс «Хабитат-67». Общий вид. Монреаль. Архитектор Моше Сафди. 1966–1967 гг.



гардное архитектурное решение в современной урбанизированной среде.

Приуроченность к «ЭКСПО-67» подчеркивает нацеленность проектов на показ передовых достижений архитектуры как примеров одного из путей ее выхода за пределы постиндустриального урбанизма.

В архитектуре СССР брутализм проявился несколько позже, в 1970—1980-е годы. Можно назвать возведенные в Москве онкологический центр Российской академии медицинских наук (И. М. Виноградский, 1972—1979 гг.); пресс-центр Олимпиады-80 (В. К. Антонов, И. М. Виноградский, А. С. Дубровский и др.); жилой «дом-корабль» на Большой Тульской (В. Воскресенский, 1976—1981 гг.); жилой дом на Береговой (А. Д. Мейерсон, 1973—1978 гг.).

Результатом поисков альтернативы ведущим стилям в архитектуре и градостроительстве середины XX века стал также метаболизм (*metabolisme* — превращение, изменение), понимавшийся в идейном смысле как противоположность функционализму. Теория направления заимствована из биологии, из области онтогенеза и коэволюции живых организмов. Но в отличие от эко-тека и органической архитектуры метаболизм не подражает живой природе, а касается принципов формообразования.

Метаболизм зародился в Японии в середине прошлого века как развитие народной традиции, одной из основ стабильности, национальной идеи. В основе японского метаболизма — принципы связей





Пресс-центр Олимпиады-80. Москва. Архитекторы В. К. Антонов, И. М. Виноградский, А. С. Дубровский и др.

«Дом-корабль» на Большой Тульской. Москва. Архитектор В. Воскресенский. 1976–1981 гг.



Офис компании «Фуджи». Одайба. Токио. Архитектор К. Танге. 1996 г.

между формой, объемом, способствовавшие адаптации архитектуры к скоротечным переменам, что позволяло иметь в уже существующем сооружении резервы для его развития. Связи форм образно можно сравнить с цепочками и мостиками в сложных органических молекулах. Для Японии метаболизм — органичное явление национальной культуры. Идеологи направления Кионори Кикутаке и Киосиро Курокава видели в метаболизме глобальное явление, в его архитектуре — отражение нового мирового порядка.

Архитектуре японского метаболизма присуща определенная незавершенность, открытая для диалога с изменяющимся типологическим, культурным, градостроительным контекстом. Свободные, незаполненные пространства, объемы-пустоты становятся акцентами, образуют мезопространство (промежуточное). Эти промежуточные пространства и являются связующими между архитектурой как гармонизированной средой и окружающей урбанизированной средой и ландшафтом.

Модульность отдельных зданий распространяется на комплексы застройки и города, четко распределяя очередность временного и постоянного. В стиле метаболизма работал и Кендзо Танге. Его сооружениям присуща четкая организация конструктивных координат: вертикали пилонов на всю высоту, горизонтали поэтажных перекрытий-платформ. На этих платформах располагаются объемы, которые чередуются со «стройными» пустотами. Несмотря на тяжесть крупных бетонных масс, сооружения кажутся легкими, вознесенными над ландшафтом, заливом, деревьями (радиоцентр в Кофу и т. д.).

Традиционный японский метаболизм удерживает свои позиции в национальной архитектуре. В 1996 году в районе Одайба в Токио завершается строительство офисного здания компании «Фуджи». Архитектор Кендзо Танге создает лаконичную и торжественную архитектуру, построенную на ритмичных вариациях вертикалей и горизонталей. Два массивных вертикальных корпуса покоятся на широком стилобате и соединены горизонталями переходов. Простая и ясная схема построения, образуя множественность квадратов и прямоугольников, увлекает желанием постичь тектонический смысл. И он понятен, задается модулем наименьшего размера, которому кратны проемы, простенки, объединенные в более крупные формы и объемы. Большие просветы, образующие с мелкими проемами подобие конструктора, создают возможности развития объемов.



Токийская мэрия. Архитектор К. Танге. 2000 г.

Контрастно выглядит сфера, как бы случайно расположенная на пересечении вертикально-горизонтальных связей. Офисное здание компании «Фуджи» — одно из лучших





произведений архитектуры метаболизма. Грандиозное и вместе с тем легкое, прозрачное и основательное. Выразительность инженерной логики, воплощение рационального конструктивного мышления отражают традиционные представления о пространстве и обитаемой среде.

Массивный стилобат, сложный, многоэтажный, с холлами и паркингами, магазинами и конференц-залами, окружен зеленью. Напротив — водный партер залива. Открытое пространство также воспринимается как резерв рекреационно-градостроительной темы, предполагающий ее развитие во времени.

Метаболизм в Европе и США напоминает дань моде. Полемизируя с функционализмом, он не проявляется как явление градообразующего масштаба. Отдельные сооружения воспринимаются неожиданно, как эксперимент, уникальное явление в нетипичной урбанистической среде, кажутся брутальными на фоне традиционного городского пейзажа.

Башня-капсула. Фрагмент

Башня-капсула. Накагин. Токио. Архитектор К. Куракава. 1972 г.









АРХИТЕКТУРА И АБСУРД



Искусство абсурда возникло на волне авангардных и футуристических течений в европейской культуре первых десятилетий XX века. Истинный смысл направления базируется на той же основе, что и футуризм, в данном случае — на отрицании логики как базового компонента рациональности. Абсурд сформировался как эстетическая категория, выражающая отрицательные свойства мира, как противоположность возвышенному и прекрасному, т. е.



Искусство дадаизма и сюрреализма (Тристан Тцара, Альфред Джерри), создание героического, экзистенциального образа-абсурда, отражающего бессмысленность отношений личности и бытия (Альбер Камю); негероический абсурд, бессилие и одиночество человека (Сэмюэл Беккет); агностицизм-абсурд, многоплановая интерпретация, смысловая неясность; абсурд игровой, утверждающий иллюзорность текста, отрицающий роль языка в передаче достоверности, инситности (правила «культурного кода»).

положительным общечеловеческим ценностям. С логической точки зрения, это цепь рассуждений, ведущая к бессмыслице.

Таким образом, абсурд как понятие представляет собой триаду: это эстетическая категория, выражающая отрицательный образ бытия; это понятие отрицания логики (перверсия, исчезновение смысла); наконец, метафизический абсурд (противоречие разуму).

Представление об отрицательных числах в математике по отношению к положительным в Средневековье считалось абсурдом. Все, что не соответствовало представлениям о гармонии, в эпоху Барокко воспринималось не только как абсурдное, но и враждебное Божественному началу. В XIX веке абсурд в эстетике — это любое воплощение безобразного (Карл Розенкранц «Эстетика безобразного»).

Появление абсурда в искусстве связывают с приходом модернизма (Хассан). При этом Хассан выделяет несколько стадий его формирования.

Дадаизм и сюрреализм, экзистенциализм и агностицизм образуют сложную и противоречивую идейную ткань явления абсурда. В первой половине XX века абсурд проявился в драматургии и театре Италии (театр абсурда). Итальянский театр абсурда складывался под влиянием культурной антропологии Жана-Поля Сартра и драматурга Габриеле Д'аннунцио. В основе драматургии абсурда лежали бессмысленные сюрреалистические сюжеты и футуристические лозунги. Театр абсурда являл собой итальянское воплощение авангардных направлений в театральном искусстве Европы того времени.

В изобразительном искусстве наиболее ярко идеи абсурда присутствуют в сюрреализме. Ход истории, пространство, время преломляются через субъективные чувственные восприятия. Идет визуализация подсознательных ощущений, превращение реальности в абсурд, ее отражение в неадекватных образах.

Установка «Солнечная печь». Восточные Пиренеи. Франция. 1970 г.

Искусство абсурда можно рассматривать, как и другие авангардно-футуристические направления, в контексте модернизма. И здесь в конечном счете проявлялось стремление вырваться за пределы модернистских стереотипов и мировоззрения.

Понятие архитектуры абсурда нигде и никем не декларировалось. В рамках основных направлений прошлого века, основу которых составляла рациональность функционализма, органичная связь с природной и антропогенной средой, не нашлось желающих заявить о воинственном отрицании существующих основ и предложить нечто абсурдное. Однако некоторые черты в архитектуре модернизма могут трактоваться как абсурдные. Это касается творчества Гауди, Шпейера и Трооста, доведших до абсурда интерпретируемую классику.

В конце XX — начале XXI века черты абсурда в отдельных стилевых направлениях архитектуры проявляются ярче. Объясняется это неограниченными возможностями современных технологий и стремлением воплотить в сооружении любой «каприз», которым движет все то же желание вырваться за пределы рациональных, органических схем. К абсурдным можно отнести некоторые структуры и образования, буквально копирующие природу (остров «Пальма»), а также многочисленные сооружения стиля ноэлти. Появляющиеся все чаще архитектурные капризы явно не имеют ничего общего с архитектурой. Их нарочитая надуманность, откровенно не отвечающая функции, тектонической логике и законам формообразования, рассчитана на шок, встречу с невероятным. Буйство фантазии, дерзкий вызов здравому смыслу свидетельствуют о том, что абсурдные идеи отстаивают свое право на существование.



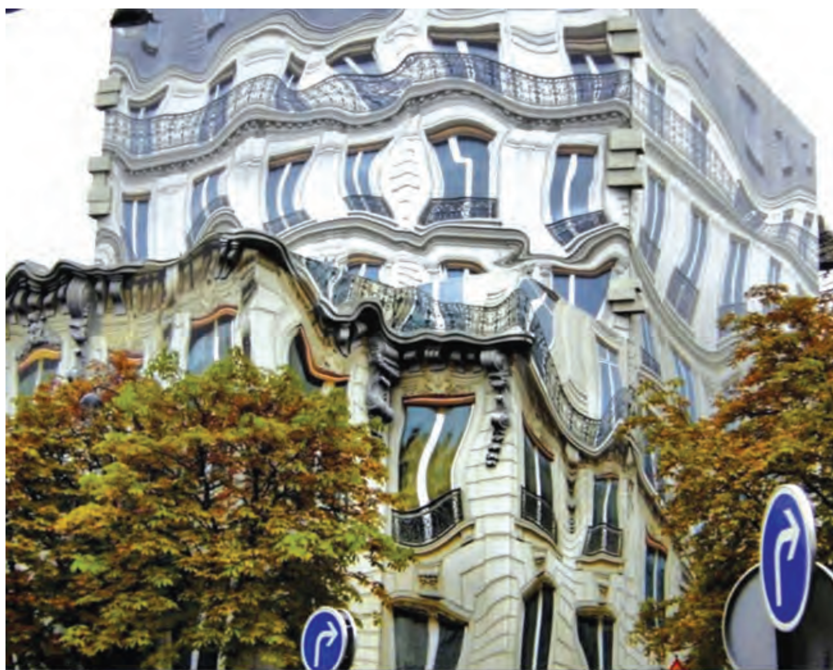
«Танцующий дом «Джинджер и Фред». Прага. Архитекторы В. Милунич и Ф. Гери. 1994–1996 гг.

«Танцующий дом» в Праге, являющийся метафорой танцующей пары, иронично называется «Джинджер и Фред» (Джинджер Роджерс и Фред Астер). Расположен в историческом центре города, резко контрастирует с массивом зданий XIX — начала XX века. Авторы проекта — канадский архитектор Фрэнк Гери



и хорватский Владо Милунич. Дом строился с 1994 по 1996 год. Здание представляет собой офисный комплекс с французским рестораном на крыше. «Танцующий дом» возведен на месте разрушенного бомбардировкой в годы Второй мировой войны здания XIX века классического стиля. Президент Чехии Вацлав Гавел, проживавший многие годы по соседству с руинами, был инициатором строительства этого курьезного сооружения.

Абсурдные архитектурные приемы иногда являются единственно возможным средством разрешения идеологических конфликтов. Польский архитектор Даниэль Чапевски в местечке Шимбарк в Польше в 2007 году построил ставший широко известным «перевернутый дом». Таким способом он решил символически отметить уход из страны коммунистической эпохи. Здание было построено за рекордные сроки — 114 дней. Перевернутый



«Перевернутый дом». Шимбарк. Польша. Архитектор Д. Чапевски. 2007 г.

Декоративная драпировка дома в стиле «тромплей» на бульваре Георга V. Париж. Архитектор Э. Локвилль, художник П. Делави. 2007 г.

дом впечатляет натуралистичностью. Одним углом он уходит в землю. Плоскость крыши похожа на оторванный пласт грунта. Даже фрагмент кирпичного фундамента представлен потрескавшимся, будто вывороченным из земли, как и весь дом, словно опрокинутый взрывом.

На рубеже веков при ведении реставрационных восстановительных работ в исторических центрах городов для защиты улиц от строительного мусора и пыли стали применять тканевую драпировку, на которую наносился в реальных размерах цветовой отпечаток восстанавливаемого фасада. Так появилась картина в стиле тромплей (буквальный перевод с французского *trompe-l'oeil* — «обман зрения»). Иллюзорные приемы в живописи и архитектуре известны в искусстве Древней Греции и Рима, Ренессанса и Барокко.

В 2007 году в Париже, на авеню Георга V решено было реставрировать одно из исторических зданий. Чтобы задрапировать леса, архитектор Энтони Локвилль и художник Пьер Делави на основе фотограмметрии создали сюрреалистическое полотно во весь фасад. При помощи компьютерного проектирования окна и простенки, карнизы и крыша были искажены.

Вставки из крашеного пенопласта, выполненные скульптором Фредериком Бодуэном, имитировали архитектурную лепнину.



«Пластилиновый дом». Сопот. Польша. Архитектурное бюро «Шотински и Залески». 2004 г.







Заправочная станция в виде «дома-чайника». Штат Вашингтон. США. Архитектор Дж. Эйнсворт. Начало XX в.

«Дом-унитаз». Южная Корея. Архитектор Сим Дже-Дук. 2007 г.

«Дом-планета». ОАЭ. 1990-е годы

В результате появился иллюзорный фасад, «плывущий» и текущий, играющий формами и цветом. Иллюзорное сооружение сильно напоминало известные в Европе постройки австрийского архитектора Хундертвассера.

После завершения реставрационных работ декорация была удалена, а ее многочисленные фото пополнили историю современного дизайна.

«Дома-ноэлти», «дома-яблоки», «клумбы», «чайники» и тому подобные вряд ли стоит причислять к архитектуре. Скорее это элементы городского или рекреационного дизайна. Тем не менее следует вспомнить дома садовника, сторожа, пастуха, популярные в XVIII веке и также имевшие органичные формы.

В городе Сиэтле (США) известна местная достопримечательность — постройка, именуемая «ковбойские сапоги». Сапоги размещены в парке, и в них оборудован общественный туалет.

Абсурд в архитектуре явился следствием отрыва от традиционной тектоники. Если в 70-е годы прошлого века инженеры говорили, что нет проблем построить здание вверх фундаментом при необходимости, то сегодня такое здание появляется только ради того, чтобы увидеть, каков будет эмоциональный отклик. «Дома-виолончели» и «дома-сапоги», «танцующие дома» и «дома-чайники» — свидетельство того, что архитектура абсурда вполне реальна.









КОЛОНИАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА



В начале XXI века получило распространение еще одно новое направление — колониальный стиль. Как правило, речь идет об отделке интерьеров коттеджей, оборудовании и мебели, хотя и в архитектуре присутствуют его черты. Этимология понятия «колониальный» восходит к латинскому *colonus* — колон, свободный земледелец. Отсюда колонизация, заселение, освоение новых земель. В искусствоведении синонимом слову «колониальный»





является «вернакулярный» (лат. *vernacular* — местный), которое характеризует народное творчество, наивное искусство, примитив.

После захвата крестоносцами Константинополя в 1204 году франки на землях Византии создают своеобразную архитектуру, в упрощенном виде повторяющую романику и готику. Тогда впервые упоминается термин «колониальная архитектура». Готическая стрельчатая арка становится символом католической церкви на востоке Европы.

В английских колониях Америки в XVIII—XIX веках в архитектуре, интерьерах, мебели наблюдается эклектическое смешение английской «викторианской» готики, староголландского стиля, элементов барокко, определявших особенности здешнего колониального стиля. В то же время в странах Латинской Америки (Аргентине, Чили, Эквадоре, Венесуэле, Бразилии и др.) колониальный стиль определили привнесенные в XVII—XIX веках черты испанского барокко, стилей мануэлино и изабелино, мавританского искусства в сочетании с местными традициями.

Сельский дом. Гитхорн. Нидерланды



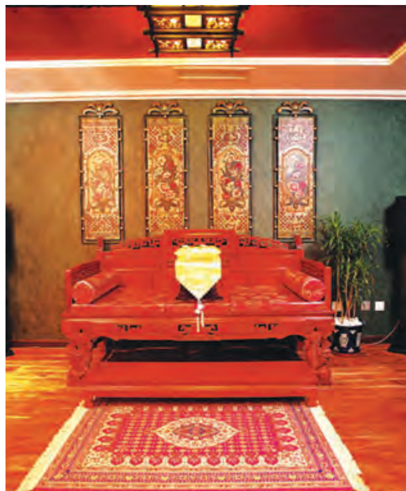
Интерьер в индийском стиле

Привнесенное испанцами барокко в странах Латинской Америки трансформировалось в маньеристско-декоративный стиль.

Второй георгианский стиль (XVIII век) и федеральный стиль конца XVIII — начала XIX века в США также относятся к колониальным. В целом за понятием «колониальный» в искусствоведении закрепилось представление об эклектичном, самодеятельном воспроизведении стилевых черт, заимствованных, часто смешанных с фольклорно-этнографическими особенностями народного искусства (*heimatkúnst*).

В современном российском интерьере колониальный стиль проявляется двояко: как интерпретация элементов, цвета и форм экзотических стран и как применение мотивов художественных культур народов, исторически колонизованных русскими. В первом случае интерьеры просторные, с богатым естественным освещением, широкими









Интерьеры в китайском стиле

Садовый домик в староанглийском стиле

Интерьер ресторана «На здоровье». Санкт-Петербург





верандами и галереями, мебелью из бамбука, яркой керамической плиткой. Такие коттеджи и особняки напоминают ранчо и фазенды тропических стран. Во втором случае в оформлении применяются композиции из деревянных конструкций (балок, раскосов), декоративных гобеленов и макраме, прялок, лавок и шкафов с традиционной посудой, кухонной мебели в народном стиле и т. д.

В странах, которые осуществляли колониальную экспансию на протяжении длительного времени (Англия), элементы аборигенных культур глубоко интегрировались в общенациональную. Так, в частности, родился классический английский колониальный стиль путем наложения традиций привнесенной индийской культуры на викторианский стиль. Со временем такой «классический» колониальный стиль стал популярен в других странах, для России, например, это английский и французский колониальные стили. К ним добавляются элементы культур народов Азии и Африки.

Смешение заимствований из различных классических и аборигенных культур сейчас называется иногда гиперэклектикой. Возможно, когда-то этот процесс закончится новым глобализированным стилевым направлением.

Фрагмент дома в колониальном стиле. Янгон. Бирма

Домик в русском «лубочном» стиле











«КАПРИЗЫ», ФОЛЛИ, НОЭПТИ



Двадцатый век ознаменовался грандиозными потрясениями в истории человечества, невероятным ускорением в развитии науки, техники, индустрии, изменчивыми явлениями интеграции и дезинтеграции в глобальном культурном пространстве. Две мировые войны, революции, распад мировой колониальной системы и образование многочисленных новых национальных государств, научно-техническая революция и революция информационная определили общественное



Дом оперы. Тенерифе. Испания. Архитектор С. Калатрава. 1997–2003 гг.

сознание, мировоззрение века, подвели к черте, за которой на фундаменте информационных технологий рисуются контуры информационного общества.

Это время определяют невероятные достижения в познании Вселенной и бесконечно малого, с одной стороны, и понимание значимости культуры каждого, даже самого малого народа в пестрой, многоцветной ткани культуры глобальной, общечеловеческой — с другой. В начале прошлого века понимание физической природы мира ограничивалось знанием нескольких элементарных частиц и зримых границ Метагалактики (по Э.-П. Хабблу). В конце XX века стало очевидно, что число элементарных частиц бесконечно, как и число галактик во Вселенной.

Если следовать положению о том, что сознание есть форма отражения материи, то можно предложить вариант объяснения множественности стилей и направлений, сложившихся в искусстве и архитектуре XX века. Их появление напоминает процесс вибрации, при которой под воздействием определенных факторов одно направление преобразуется в другое. Одним из факторов такой множественности, наверное, является субъективное истолкование авторских концепций, девизов и деклараций. Существуют стили и направления крупных архитектурных корпораций, ведущих мировых мастеров, различных искусствоведческих школ и, наконец, отдельных исследователей.

В основе таких классификаций архитектуры XX века лежат некоторые общепризнанные (функционализм, рационализм, постмодерн) и производные от них (деконструктивизм, традиционализм, неодизайн и т. д.) стили и направления. Далее добавляются названия направлений самой различной этиологии. К примеру, можно встретить такую последовательность: архитектура техно, рациональная архитектура, экспрессионистская, конструктивизм, неопластическая архитектура, органическая, постмодерн, деконструктивизм. Или блобитектура (блобизм), компьютерный дизайн, критический регионализм, деконструктивизм, зеленый дизайн, хай-тек, модернизм, архитектура ноэлти, постмодернизм. Известны и такие направления, как вернакулярная архитектура, сберегающий дизайн и даже «городское планирование».

К техноархитектуре причисляются сооружения Луиса Салливена

и архитекторов чикагской школы, а также работы Эро Сааринена и Кендзо Танге, так как они выполнены с применением новых технологий, позволяющих «вытягивать» сооружения ввысь или «лепить» любую форму из бетона.

Архитектура постмодерна характеризуется как стиль, пришедший из-за океана, где зародился в 60-е годы XX века. Отличается эклектичным сочетанием различных исторических элементов, выполненных из современных материалов. Роберт Вентура, яркий представитель постмодерна, в книге «Сложности и противоречия в архитектуре» увлеченно оправдывает уже известные приемы стилизаторства.

Наиболее противоречивы представления о стиле деконструктивизма, впервые обозначенного Жаном Лиотаром и Жаком Деррида. Они утверждают, что функциональные и конструктивные аспекты архитектуры не столь важны — важна художественная выразительность. Последняя трактуется с позиций авангардных как динамичность, беспорядок, нестабильность, многоязычие. Осознать себя вне контекста — вот конечная цель. «Архитектура должна напоминать коробку с разными предметами, которую случайно перевернули и из которой в беспорядке высыпалось все содержимое».

Архитектуру деконструктивизма часто воспринимают как архитектурный дизайн, считая его элементами линию, свет, цвет, фактуру, а принципами — масштаб, пропорции, ритм и т. д. Здание трактуется как некий конверт для внутренней среды. Элементы конверта — стены, крыша и т. д. К деконструктивистам относят Фрэнка Гери и его последователей Питера Айзенмана, Ричарда Мейера, Чарльза Гуотми, Джона Хейдака, Майкла Грейвса (знаменитая группа «Нью-Йоркская пятерка»). Архитектура Ф. Гери пластическая, скульптурная, формальная по композиции, по правде говоря, сложно классифицируемая. Архитектура «группы пяти» стремится освободить форму от содержания. Вряд ли в таком случае можно согласиться с их уверениями в том, что они продолжают идеи Корбюзье.

Многие представители деконструктивизма критически относятся к архитектуре как таковой вообще. Все самоорганизуется, нет связей между событием и пространством, но в то же время пространства без события также нет (Бернар Тшуми).



«Дом-дерево». Таллин







«Дом-автомобиль». Зальцбург. Австрия. Архитектор М. Фогльрайтер. 2003 г.

Офисный центр «Рязанский кремль». Рязань. Архитектор А. Живайкин. 2008 г.

Парк «Загадочный мир». Ванака. Новая Зеландия. Архитектор С. Лендсборо. 1973 г.

«Дом-котелок». Техас. США. 1960-е годы

Стиль ноэлти относится к так называемой подражательной архитектуре (о ней мы еще будем говорить). Здания имеют фантастические формы: в виде гигантских плодов, бытовых предметов, музыкальных инструментов и т. д. От ноэлти почти неотличима архитектура «капризов» и причуд фолли. В зданиях в стиле фолли либо отсутствует утилитарное назначение, либо оно не имеет ничего общего с архитектурой. Чаще всего это небольшие привлекательные сооружения в парках или уличном благоустройстве. Архитектурные руины, фрагменты строений далеких эпох, всякого рода подделки — характерная черта стиля фолли. К стилю собственно «капризов» относятся некоторые сооружения луна-парков, выставок и т. д.



В рассматриваемом контексте ярким примером выступает комплекс павильонов парка «Загадочный мир» в городе Ванака в Новой Зеландии. Строительство начато в 1973 году по проекту Стюарта Лендсборо. Автор ставил целью создать игровое пространство, где мир воспринимался бы как некий конструктор — «мир как пазл». Разноцветные призматические павильоны расположены под различными углами, как бы случайно вырастают из земли. Главный павильон — баш-







ня — наклонен под углом 53 градуса. Мотивацией, очевидно, выступает ощущение потери устойчивости, равновесия вертикали. Башнеобразные формы павильонов с шатровыми завершениями словно взяты из народного зодчества и вместе с тем очевидно игрушечны, как и наивная детская раскраска.

Расположенный в живописной парковой среде архитектурный курьез («каприз») воспринимается как игровой мир и для детей, и для взрослых. Он не вызывает той озабоченности, которая возникает при виде подобных сооружений не в игровом, а в реальном пространстве, эпизодичность таких игровых миров не нарушает устойчивого психологического комфорта. Это скорее оригинальный аттракцион, созданный средствами архитектуры.

Вскоре, когда курьезные дома все чаще станут появляться не в парково-игровой, а в реальной социально-урбанистической среде, возникнет отношение к ним как к знаковым образам быта и культуры, сменившим утилитарный масштаб на масштаб урбанистический. Ноэлти-сооружения не стремятся спровоцировать конфликт с понимаемой как «машина для жизни» современной архитектурой.

В городе Ньюарк в штате Огайо, США, в 1997 году открыт офис компании Лонгабергер, которая занимается реализацией кленовых корзин ручной работы. Проект был выполнен по заказу главы компании Дейва Лонгаберга. Здание представляет собой гигантскую копию корзины для пикника. Конструкцией является стальной каркас, на который

«Дом-корзина». Ньюарк. 1997 г.

Здание «треснутого» магазина. Онтарио. Канада. 2003 г.

Магазин марки «Ann Demeulmeester». Сеул. Южная Корея. Архитектурное бюро «Масс Студиес». 2007 г.



Дом «Рояль и скрипка». Хуайнань. Китай. Архитектор Р. Пиано. 2007 г.

нанесена оригинальная синтетическая штукатурка. За инженерно-техническое новаторство и креативную архитектуру здание уже через год, в 1998 году, было отмечено строительной премией штата.

В 2007 году в китайском городе Хуайнань был открыт выставочный комплекс с названием «Рояль и скрипка». Проект разработан Хэфейским университетом, архитектурной корпорацией Ренцо Пиано. Собственно выставочный зал находится в рояле: черном, на опорах-ножках, с лентой остекления и приподнятой крышкой, над которой располагается открытая экспозиция. В прозрачной скрипке размещены лестничные коммуникации. В данном случае архитектура ноэлти призвана придать залу притягательность за счет архитектурной несуразности. С фривольностью, достойной студентов, Ренцо Пиано, один из отцов хай-тека, мастер архитектуры техно, нелинейной архитектуры, идет на столь экстравагантное решение дизайна. Студенты со своим нигилизмом и максимализмом с восторгом восприняли столь спекулятивный образ университетского выставочного центра, с одной стороны, а с другой — Ренцо Пиано счел возможным проявить себя в архитектуре ноэлти.

И ноэлти, и фолли, и «капризы» представляют собой отдельные стилевые направления эксцентричной архитектуры, шокирующей эмоциональностью и абсурдной по существу.













ХАЙ-ТЕК



Поиски художественной выразительности конструкций и инженерных систем сооружений стали характерной чертой постиндустриальной архитектуры. Ранее всего это проявилось в проектировании мостов и промышленных сооружений, в первую очередь таких, которые имели открытые технологические системы (мартеновские печи, сооружения нефтеперерабатывающей, химической промышленности и др.). Промышленная эстетика



Национальный центр искусства и культуры им. Ж. Помпиду. Париж. Архитекторы Р. Роджерс, Р. Пиано. 1971–1977 гг.



Архитектурная композиция. Я. Чернихов



Банк «Гонконг-Шанхай». Гонконг. Архитектор Н. Фостер и др. 1993–1999 гг.

получила бурное развитие во второй половине XX века. В зданиях и сооружениях выделяются вертикальные коммуникации, эскалаторы, выносятся за пределы стен системы вентиляции. Все это имело место и ранее, в архитектуре функционализма, но в 1960-е годы фермы, трубы, эскалаторы и панорамные лифты рассматриваются как элементы композиции и средства художественной выразительности. Так формируется стиль хай-тек.

Наиболее ярким примером стиля хай-тек является Центр искусства им. Жоржа Помпиду в Париже (Р. Пиано, Р. Роджерс, 1977 г.). Конструктивный каркас, эскалаторы, вентиляционные трубы создают сложный и жесткий пространственный рисунок. Общую композиционную полифонию усиливает яркая контрастная раскраска (красный, желтый, синий). В целом призматический объем, напоминающий промышленное сооружение, несет в себе образ центра современного искусства.

В большинстве сооружений стиля хай-тек мотивы конструкций не имеют образной, тем более функци-











ональной связи (решетки на углах, башни-каркасы на крышах, фермы, консоли и т. д.). И это наиболее характерная примета стиля.

Становление концепции хай-тек восходит корнями к деятельности английской архитектурной группы 1960-х годов «Аркигрэм», которая искала новаторские пути в архитектуре, черпая идеи в научной фантастике и абстракционизме поп-арта. Проще говоря, начало космической эры стало стимулом для художественного осмысления технических прорывов. Неудивительно, что истоки стиля восходят к технологическим работам Б. Фуллера (геодезические купола), кинетическим структурам О. Фрея.

Хай-тек, согласно классификации Ч. Дженкса, относится к позднему модернизму, его характерные черты – прагматизм, технологичность, использование конструкции как орнамента. Образы хай-тека

Отель «Корнелия». Интерьер. Турция

Офисное здание. Лондон. Великобритания. Архитектор Р. Пиано, «Флетчер Прист Архитектс». 2008–2009 гг.

Комплекс «Lloyd's building». Лондон. Архитектор Р. Роджерс. 1978–1986 гг.

Хрустальный кафедральный собор. США. Архитектор Ф. Джонсон. 1977–1980 гг.

Купол Рейхстага. Берлин. Архитектор Н. Фостер. 1993–1999 гг.





Проект Сити-центра. Ханты-Мансийск. Архитектор Эрих ван Эгераат. 2008 г.

Проект жилого комплекса «Фаррер Роуд». Сингапур. Архитектор З. Хадид. 2008 г.

склонны к гиперболе, а формы — к скульптурности, формированию сложного пространства. Большинство исследователей воспринимает хай-тек как пик модернизма, как воплощение идей современности.

Идеи стиля в 1970-е годы подхватили в основном англичане: Николас Гримшоу, Ричард Роджерс, Норман Фостер. К ним присоединились Джеймс Стирлинг и итальянец Ренцо Пиано. В отличие от Парижа в Англии сооружения в стиле хай-тек появляются в 1980—1990-е годы. К этому времени улеглась критика Центра Жоржа Помпиду, к противникам которого относится принц Чарльз, считающий, что такие сооружения уродуют Лондон (сам принц — последовательный приверженец классики). В 1986 году в Лондоне возводится здание «Lloyd's building», престижное, как и все сооружения в этом стиле, и очень дорогое. Ч. Дженкс называл сооружения хай-тек «банковскими соборами».

В 1990-е годы появляются стили-антиподы: био-тек и эко-тек, девизом которых было единение с природой. И англичане, и Р. Пиано корректируют свои творческие приоритеты в русле этих новых направлений.









ТРАДИЦИОНАЛИЗМ

К одному из направлений новейшей архитектуры следует отнести традиционализм. Появление этого направления связано с реакцией на функционализм и авангардные течения первых десятилетий XX века. В философском понимании традиционализм — совокупность консервативно-реакционных идей, являющих собой реакцию на отклонения от некой идеализированной модели устойчивого порядка культуры и общества. В историческом разрезе







Гостиница на площади Островского в Санкт-Петербурге. Архитекторы Е. Герасимов и др. 2003–2008 гг.

Проект с выставки «Новый историзм». Музей А. В. Щусева. Москва. 2009 г.

это мифологические представления о традиции в Средневековье, сомнения в традиционных истинах в эпоху Просвещения (Шатобриан). В начале XX века появляется интегральный традиционализм — философско-религиозное учение, выявляющее в культурах и религиях единую (интегральную) некогда существовавшую традицию. Учение сформулировал французский философ Рене Генон. Представителями направления являются итальянский философ Юлиус Эвола, голландско-немецкий лингвист, археолог, этнограф (составитель эзотерического учения Аненэрбе) Герман Вирт, мыслитель Титус Буркхардт и др. Крайне радикальные взгляды Рене Генона были подхвачены немецкими национал-социалистами, итальянскими фашистами, движением новых правых. В Германии и Италии того времени архитектура обрела формы гипертрофированной римской классики. Правда, Ю. Эвола считал, что традиционализм в искусстве может сочетаться с авангардом.

В 40-е годы XX века традиционализм получает широкое распространение в Европе. При этом на вооружение берутся и некоторые принципы функционализма, утилитарной и пространственной целесообразности, заимствованные, к примеру, у О. Перре или Я. Ауда.

Интерпретация классического наследия достаточно широко в 30—50-е годы XX века наблюдалась в СССР, так как стиль классицизма считался наиболее идеологически соответствующим принципам социализма. В странах социалистического содружества в 1940—1950-е годы к классическим мотивам добавлялись и исторические национальные формы.

Во второй половине XX века традиционализм развивается в странах Латинской Америки и Японии. В Мексике создаются монументальные барельефы, мозаика и росписи (Сикейрос, Ривьера), формы, восхо-







Дом в Бузене. Интерьер

Дом в Бузене. Япония. Фирма «Суппос дизайн». 2009 г.

Интерьер часовни епископальной академии. Пенсильвания. Архитектор Р. Вентури. 2008 г.

дящие к художественным традициям культуры майя: характерно стремление соединить доколумбовские художественные традиции с современным реализмом. Японские архитекторы в метаболических бетонных зданиях использовали структуры и формы, заимствованные из народно-традиционного зодчества. Связь с местными национальными традициями видна в архитектуре того времени многих стран разных континентов, освободившихся от колониальной зависимости и ставших на самостоятельный путь развития.

К принципам античности, классицизма, композиционным системам «большого ордера» архитекторы середины XX века часто обращались для воплощения идей монументальности, роскоши, значимости. Примером может быть культурный центр Линкольна в Нью-Йорке (У. К. Гаррисон, Ф. Джонсон, М. Абрамовиц, 1957—1964 гг.), посольство США в Афинах (В. Гропиус и группа «ТАК», 1961 г.).

Проявления традиционализма в начале XXI века говорят о том, что стили и направления, с которыми связаны представления о национальном, остаются актуальными. Это закономерно в первую очередь для исторических городов Европы.

Недавно, в 2010 году, в городе Заандам в Нидерландах по проекту архитектурной студии «WAM Architecten» завершилось строительство 11-этажной гостиницы «Сказочный отель». Отель по своей архитектуре являет красочную импровизацию на тему староголландского стиля

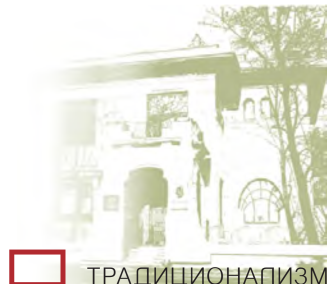


Гостиница «Сказочный отель». Заандам. Нидерланды. Архитекторы «WAM Architecten». 2010 г.

эпохи Ренессанса. Сорокаметровый по высоте фасад отделан деревом, окрашенным в зеленый цвет. Белым цветом выполнен тонкий рисунок обрамления окон, сандриков, очертаний фронтов.

В объемном отношении отель являет сложную композицию из двух-, трехэтажных блоков, что создает иллюзию, будто здание состоит из произвольно составленных домов, традиционных для староголландской архитектуры габаритов. Рядовое гостиничное сооружение благодаря архитектуре становится уникальным. Характеризовать с современных позиций стилевое решение, наверное, следует как проявление традиционализма. Не только цвет и рисунок, но и динамика объектов имеют национальные черты.

Интегрируя композиционные и стилистические мотивы прошлого, архитекторы-традиционалисты тем не менее не стремятся к их точному воспроизведению. В связи с этим традиционализм можно с одинаковым успехом рассматривать как направление историзма или эклектики (попытка реанимировать классические и романтические черты или принципы барокко и т. д.).



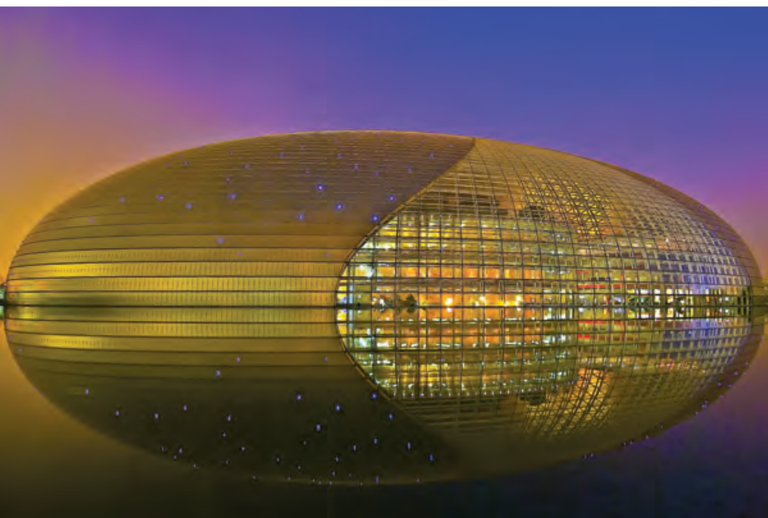




БЛОБИТЕКТУРА



В 1995 году архитектор Грег Линн, работая в области виртуального дизайна, для создания сложных объектов в компьютерном проектировании ввел понятие «блоб». Как правило, это были пластичные, с плавными линиями формы и объемы. Так появилось движение в архитектуре, называемое «блобитектура», или попросту «блобизм». Здания с амебными формами или виртуальные темы и композиции создают перетекающее пространство





Национальный центр. Пекин. Архитектор П. Андре. 2001–2007 гг.

«Зона тела» в Куполе Тысячелетия. Лондон. Архитекторская группа «Брэнсон и Коатис». 2000 г.

без резких граней и жестких геометрических форм. В виртуальном дизайне такие эксперименты ведут архитекторы групп НОКС и Асимптота (парящие в невесомости формы, напоминающие очертаниями медузу). Очевидна связь блобизма с характерными для 80-х годов прошлого века поисками в отдельных направлениях архитектурной бионики (кишечнополостная архитектура), с надувными сооружениями (павильонами выставок, оранжерей и др.), которые были модными недолгое время. Современные композиции блобистов имеют аналогии и с органичной архитектурой, имитируя формы ландшафта и т. д. Блобом может считаться любая форма, представляющая новый продукт компьютерного эксперимента.

Примером блобархитектуры может быть Музей современного искусства в Граце (Австрия), построенный в 2003 году. Однако наиболее органичным, выразительным примером архитектуры блобизма является здание Национального центра исполнительских искусств в Пекине, Китай (Поль Андре, 2001—2007 гг.). Здание центра выполнено в виде жемчужины над заполненным водой бассейном. Вход в театр располагается под прозрачным дном, что вызывает у посетителей необычайный восторг. Общий обзор организован обходными дорогами вокруг бассейна.

Еще одним примером может быть пластическая композиция под названием «Зона тела» в Куполе Тысячелетия в Лондоне (архитекторская группа «Брэнсон и Коатис», 2000 г.). Футуристическая фигура плоти, излучающей тепло, расположена под холодными сводами грандиозного павильона.

Дизайнеры Доминик Жакоб и Брендон Макфарлейн в 1999—2000 годах выполнили проект ресторана в Центре современного искусства имени Ж. Помпиду в Париже. Помещения для ВИП-персон и подсобные комнаты образуют блобформы, словно вырастающие из алюминиевого пола, образуя четыре грота.

Своеобразный блоб представляет собой здание мэрии Лондона,

возведенное по проекту Нормана Фостера в 1999—2000 годах. Прозрачная неправильной формы сфера расположена вблизи набережной Темзы. Пропуская и отражая свет, она, словно надувной шар, парит в среде исторического Лондона и соседствующих монументальных сооружений XIX — начала XX века.

Блобпроекты часто целиком ориентированы на эмоции. Ларс Спейбрук в голландском городе Детинхем возводит двенадцатиметровую интерактивную башню, напоминающую каплю, снабженную компьютерной программой, которая меняет цвет сооружения в зависимости от настроения горожан. Настроение определяется каждодневными социологическими исследованиями. Любопытно, что зрители различают в башне очертания готических сводов. Консервативное общественное сознание видит в готических мотивах национальное (характерно для стран Западной Европы), а в готике — воплощение человеческой мысли.

В блобархитектуре проявил себя и известный зодчий Ян Каплицкий (1937—2009). Родился в Праге, в семье художников. Окончил Высшую художественно-промышленную школу. Вскоре после известных событий августа 1968 года уехал в Лондон, где работал в различных архитектурных бюро, в том числе в бюро Н. Фостера. Сотрудничал с Ричардом Роджерсом, участвовал







Проект Национальной библиотеки в Праге. Архитектор Я. Каплицкий. 2008 г.

Торговый центр в Бирмингеме. Архитектор Я. Каплицкий. 2003 г.

Оранжевый куб. Лион. Франция. Архитектурная группа «Жакоб + Макфарлейн Архитектс». 2011 г.





в проектировании центра Помпиду в Париже. В 1979 году совместно с Дэвидом Никсом организует бюро «Футур Систем». Проекты Каплицкого впечатляли заказчиков новаторством и смелостью решения. Крупнейшим и самым известным сооружением архитектора выступает здание торгового центра «Селфриджес» в Бирмингеме, отмеченное международными наградами.

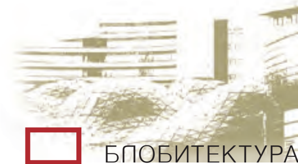
Внушительная, неопределенной геометрии форма из металлизированных сегментов, наподобие чешуи, организует значительное пространство и вместе с тем не довлеет над ним. Объем кажется легким. Плавные контуры, отражая свет, усиливают ощущение невесомости, неопределенности габаритов и границ.

Свободное обращение с формой настораживало консервативно настроенную общественность, и большая часть проектов Яна Каплицкого осталась нереализованной. Такая же участь постигла и футуристический проект здания Национальной библиотеки в Праге. Блоб проекта напоминал гигантского осьминога. Автор считал, что библиотека станет самым гибким зданием Праги и украсит столицу. Проект победил в конкурсе, в котором участвовало более 400 заявок. Решение жюри было единогласным. Однако депутаты Пражского парламента считали иначе. В 2008 году они заблокировали проект. Отказываясь от присужденной ему премии Министерства культуры, Ян Каплицкий заявил, что его вклад в архитектуру Чехии — дело невозможное.

Блобизм нашел проявление в творчестве большинства ведущих мастеров (Н. Фостер, Ф. Гери, Я. Каплицкий, Р. Роджерс, Л. Спейнбрук и др.). Одновременно их произведения относят к органической архитектуре, деконструктивизму, хай-теку, футуристическим направлениям.

Павильон Арагона на «ЭКСПО-2008» в Сарагосе

Национальный центр. Пекин. 2001–2007 гг.











НЕЛИНЕЙНАЯ АРХИТЕКТУРА



Нелинейная архитектура — еще одно новейшее направление, сформулированное в 1977 году Чарльзом Дженксом для обозначения течения, образовавшегося в распадающейся системе постмодернизма. Термин «нелинейность» в данном случае означает прохождение стилевых изменений в архитектуре XX века через узловые точки, которые совпадают с узловыми моментами истории прошедшего столетия. Отсутствует прямолинейное

и равномерное эволюционное развитие, а наблюдается чередование эволюционного и революционного. При этом эволюционное развитие происходит между так называемыми узловыми точками, а революционный скачок — в самих точках. В XX веке Ч. Дженкс выделяет четыре таких точки: 1930-й, 1960-й, 1980-й годы и настоящее время (конкретно год не обозначен). Почему выбраны именно эти годы, еще предстоит выяснить исследователям. Временные интервалы между точками сокращаются, что соотносится с современной концепцией ускорения времени.

Для выявления взаимозависимости между архитектурной мыслью и социальными процессами Ч. Дженкс прибегает к методологии так называемых фронтальных схем С. А. Чеснакова. Характеризуются зоны влияния, основные (архитектура-общество) и второстепенные компоненты. Далее путем моделирования (графическая модель механизма взаимодействия, механизм адаптации к изменяющимся условиям, масштабированная модель) определяются фактралы в коммуникации: на уровне макропроцессов изначальная модель является элементарной частицей более крупной.

На основе методики С. Чеснакова Ч. Дженкс в конечном итоге создает схему «Метод узловых точек и фильтров», которая выявляет факторы, принципиально влияющие на развитие архитектуры. Архитектура рассматривается как одна из универсалий культуры, объединяющая этические, эстетические, моральные и нравственные ценности: гармонию, радость, любовь, миролюбие, рациональное природопользование и т. д. Формы, в которых архитектура отражает эти ценности, зависят от различных факторов. Каждый архитектурный стиль решает проблему либо глобальную (архитектура и экология), либо личностную (неоклассика и психологическое ощущение уверенности и стабильности).

Ч. Дженкс выделяет четыре глобальные проблемы современности: духовный кризис, экологический кризис, технологический прогресс и демографический взрыв. Параллельно им происходят следующие процессы: увеличение количества идеологических течений, перенаселение в развивающихся странах и кризис рождаемости в развитых странах, кризис природных ресурсов.

В анализе личностных проблем Ч. Дженкс использует учение Г. Селье о влиянии стресса на поведенческую систему человека. Г. Селье утверждает, что кризисные явления для одной категории людей являются комфортными, для других, наоборот, сигналом к активной деятельности. Ч. Дженкс относит архитекторов перспективного направления ко вторым, а регрессивного направления — к первым. Отсюда соотношения: переосмысление — фронтальная архитектура; инновации — интерактивная архитектура; уверенность — неоклассика; покой — минимализм. Выделяется интерактивная, фронтальная и устойчивая архитектура.

Интерактивная соответствует представлениям о городе будущего

как о системе с постоянно меняющейся средой (создание оболочки, реагирующей на изменения окружающей среды).

Фронтальная исходит из единого принципа организации среды (внутреннего и внешнего пространств), соподчинения различных градообразующих коммуникаций (транспортно-пешеходных и др.).

Устойчивая трактует город как часть окружающей природной среды. Это гарантирует целостность экологии и эффективное использование природных ресурсов.

По мнению автора, на основании данной концепции возможна разработка проектов, отвечающих всем трем принципам, в том числе в области реконструкции зданий, градостроительных комплексов, планировки городов.

Проблема нелинейной архитектуры в 80-е годы прошлого столетия неожиданно получила новый поворот. Инновационные достижения в развитии строительных технологий, материалов, неограниченные возможности компьютерного проектирования родили новую плеяду футуристических проектов зданий, имеющих неопределенную, не поддающуюся, с точки зрения классической математики, форму. Формы теряли не только геометричность, но и статичность, зрительное равновесие. Они словно ползли, меняя очертания в зависимости от точек зрения. Критики назвали такую архитектуру «жидкой», отождествляя это понятие с деликатным названием Чарльза Дженкса, т. е. с нелинейной архитектурой. В это время Ч. Дженкс выпускает переиздание своего программного труда под названием «Новая парадигма в архитектуре».

Линии и формы нелинейной архитектуры многократно сложнее гиперболического параболоида. Они проектируются с помощью программ, предназначенных не для строительства. Так, Фрэнк Гери, проектируя музей Соломона Гуггенхейма в Бильбао, использовал программу, рассчитывающую обшивку самолетов. Чаще применяются программы для анимации и компьютерной графики. В сравнении с оперным театром Уотсона или аэровокзалом Сааринена нелинейные





Музей Соломона Гуггенхейма. Бильбао. Архитектор Ф. Гери. 1997 г.





формы архтитектоничны, существуют вне гравитации, лишены метафорического или образного содержания.

Здания избавлены от традиционных архитектурных кодов. Приверженцы нелинейной архитектуры отрицают семантический смысл. Поль Вирильо, директор парижской Специальной архитектурной школы, утверждает: пространства больше нет. Философ исходит из того, что современные электронные средства коммуникации, способствующие обмену информацией со скоростью 300 тысяч километров в секунду, обеспечивают в масштабах Земли присутствие человека в месте любого события в рамках реального времени. Архитектурные критики называют это иначе: детерриторизация — прозрачность пространства, размывание места, взаимопрорастание территорий. Ощущения такого пространства тревожны. Это пространство «ненадежное, аморфное и бесконечное, подобно глади океана» (П. Вирильо). Основу архитектуры в таком пространстве образует некая защитная оболочка, меняющая форму подобно ландшафту или живым организмам, маскирующимся в окружающей среде.

Профессор университета UCLA, пионер киберпространств, трансархитектор Маркос Новак называет нелинейную архитектуру «жидкой». Этот термин он впервые предложил в 1985 году, на заре информационной эпохи. В основе текущей архитектуры находится трехмерное компьютерное моделирование (виртуальный, или параметрический, дизайн). При этом изменение параметров Новак сравнивает с классическим ордером, где метрическая система определяется радиусом сечения колонны. Компьютерные алгоритмы позволяют молниеносно менять параметры виртуального сооружения. Зодчий-создатель творит

Загородный дом. Сингапур. Архитектурная студия «Аамер Архитектс». 2010 г.

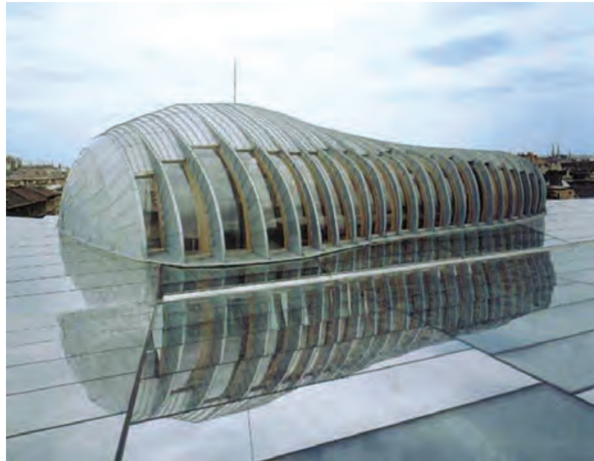
Проект Национального института экологии. Сочхон. Южная Корея. 2010 г.

не методом моделирования, а путем управления параметрами.

Следует ожидать, что в скором времени появится противопоставление реальности и виртуальности. Графическое представление данных, одновременно существующих на всех компьютерах, — таким изобразил киберпространство американский фантаст Уильям Гибсон в конце прошлого века. В архитектуре появляется миф или модель, отражающая желание ощущать информацию как физическую субстанцию, имеющую форму.

Философ Стивен Перелла характеризует эту субстанцию как гиперповерхность. Конфликт между виртуальным и реальным, по мнению Перелла, может быть снят путем их наложения, дабы устремить противоречие между миром программ и параметров (данных) и миром образов и смыслов. Виртуальное пространство понимается как отражение нового (высокого) измерения, внедренного в физические объекты и запечатленного в их архитектуре.

Известный зодчий Тойо Ито подчеркивал, что рост числа различных медиаустройств придает действительности текучесть. Проект под девизом «Космический модуль» голландского архитектора Каса Устерхьюса трактует гиперповерхностную архитектуру в виде подвижной мембраны, реагирующей на поведение пользователя. Все представления о пространстве, в котором существует нелинейная архитектура, вынуждают видеть ее как некую копию (блоб), попросту говоря, мыльный пузырь, вибрирующий и свободно парящий в пространстве. Пример — проект группы Кууп Химмельбау «Облако № 9».



Штаб-квартира Национального банка Нидерландов «ИНГ-Групп». Будапешт. Венгрия. Архитектор Э. ван Эгераат. 1992–1994 гг.

Однако есть и вполне материальные воплощения этой идеи. Архитектор Эрих ван Эгераат в проекте штаб-квартиры Национального банка Нидерландов «ИНГ-Групп» (Будапешт) в перекрытие основного объема включает зал-сферу атектоничной формы. Часть зала возвышается над крышей, а часть — внутри, как бы зависает над пропастью.

Логичным является пересечение нелинейной архитектуры Дженкса — Вирильо с блобитектурой Грега Линна. Набор каплеобразных форм, соответствующих функциям конкретных помещений, позволяет создавать динамичную, изменяемую архитектуру зданий (проект реконструкции Корейской церкви в Нью-Йорке).

Опыты Новака вдохновили архитектурно-дизайнерскую группу Марка







Водный павильон. Нидерланды. Архитектор Л. Спайбрук. 1997 г.

Музей звука. Эйндхофен. Голландия. Архитектурная группа «НОКС», Л. Спейбрук. 2005 г.

Экспериментальный проект «дома-эмбриона». Архитектор Г. Линн

Гоулторпа. В конкурсном проекте культурного центра Южного банка в Лондоне при помощи специального алгоритма был создан так называемый параморф. Термин заимствован из минералогии, где параморфизм означает изменение структуры минерала при сохранении его химической формулы. Группа Гоулторпа создала проектную методику, при которой ведется работа не с самой формой, а с параметрами ее развития. Текущая архитектура есть технология параметрического дизайна, о чем будет идти речь далее.

Движения и звуки на стройплощадке, введенные в программу, интегрируют форму объекта, соединяющую пространство застройки с пространством проезжей части. Пластика объекта стала производной от динамики двух пространств (ворота банка в виде криволинейной металлической ленты).

На основе параметрического дизайна Грег Линн разработал проект универсального типового жилья. В основе лежит система геометрических ограничений, позволяющая проектировать бесконечное число вариантов «домов-эмбрионов». Каждая квартира индивидуальна и вместе с тем является частью общего (популяции). Каждая может быть выполнена из различных материалов с конструкцией, иметь различную функциональную организацию, эстетику. Отличия между отдельными «домами-эмбрионами» можно сравнить с мутациями изначального образца. Тем не менее очертания, размеры, части здания воспринимаются как родовые признаки или органы.

Инновационный характер носит и технология строительства. «Дом-эмбрион» состоит из более чем 2 тысяч панелей и около сотни алюминиевых и стальных ферм. Все изделия отличаются размерами и формой. Система сборки аналогична применяемой в машиностроении. Изделия изготавливаются при помощи станков с числовым программным управлением.

Достижения информационных технологий наглядно видны в интерактивной архитектуре павильонов Пресной и Соленой Воды голландских архитекторов Ларса Спайбрука и Каса Устерхьюса. Авторы стремились воплотить идеи Маркоса Новака о текущей архитектуре. Павильон Устерхьюса находится частично на земле и частично в воде и напоминает биологическую оболочку со сложной скульптурной формой внутри — гидра, символизирующая воду. На внутренние поверхности павильона проектируются компьютерные абстрактные образы, управляющие зрителями. Интерьер передает ощущения изменений внешней среды, которые трансформируются в музыкальные звуки, световые эффекты видоощущения внутреннего пространства и его эмоциональный колорит. В павильоне Пресной Воды Ларс Спайбрук строит архитектуру на взаимодействии цвета, ритма, тембра звуков и посетителей. Система медиасредств настолько сложна, что метаморфозы биоритмов совершенно непредсказуемы.

Пластическое решение объема в виде неправильной трубы словно задает направление изменчивому потоку. Отсутствие привычных для гравитационного пространства параллелей, гомогенность и дезориентированность вызывают ощущение невесомости.

Архитектуру компьютерных технологий с ее стремлением добиться бесконечной изменчивости и гибкости называют «кожурой» (*skin*), а ее пространство — утиль-космосом (*junk-space*). Целиком доверяясь силе программного алгоритма, зодчий или дизайнер создает эфемерные формы, ускользающие, не вызывающие четких представлений. Главный смысл архитектуры, или жизнестроительного творчества, теряется. Нелинейная архитектура якобы бессознательная, она видит пространство как нечто распавшееся, что может поддерживаться в целостности виртуальными коммуникациями.

В 2004—2011 годах в городе Севилья в Испании возводится общественно-культурный центр «Метрополь-парасоль». Авторами проекта





Центр «Метрополь-парасоль». Севилья. Архитектор Д. Майер «и партнеры». 2004–2011 гг.



являются Джон Майер «и партнеры». Композиция Майера в 2004 году выиграла конкурс на застройку части Севильи размером 180x75 метров. Общественно-культурный комплекс высотой почти тридцать метров включает рынок, рестораны, бары, плазы и археологический музей.

Архитектура центра впечатляет. Эта пространственная неправильная объемная структура словно растеклась в строгих габаритах площади. Текучие формы как бы случайно опираются через такие же бесформенные опоры на землю. Весь этот ползущий навес-зонтик сотовой конструкции состоит из деревянных сборных панелей и имеет три тысячи соединительных узлов. Рестораны, бары, музей расположены под пандусом, словно вырастающим из земли.

Проект такого сооружения немыслим без специальной программы. Компьютер становится реальным инструментом творчества. Уместно вспомнить, как двести лет назад Д. Рескин утверждал, что только рукотворное может быть искусством. Ныне полет творческой мысли далеко обгоняет возможности руки и карандаша. Центр в Севилье — яркий пример нелинейной архитектуры, блоб-архитектуры. Но такое сооружение в Испании может казаться не случайным. В чем-то это модернизация идей, найденных когда-то Антонио Гауди.

Случайные криволинейные формы, напоминающие текущие зеркала, отражают среду, но уже искаженную, свет, но прошедший дифракцию. Полифония света и пространства смущает переменными ощущениями перехода от гармонии к катастрофе. Произведения Фрэнка Гери, отдельные сооружения Нормана Фостера и Поля Андре наглядно показывают силу выразительности компьютерного дизайна и пластических возможностей нелинейной архитектуры, изначально понимаемой ими как искусство выразительное, т. е. музыкальное и поэтическое.

Центр здоровья мозга. Кливленд. США. Архитектор Ф. Гери. 2010 г.





НЕЛИНЕЙНАЯ АРХИТЕКТУРА







ВИРТУАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА

Виртуальная архитектура — новейший вид интерактивной медиаархитектуры, раскрывающей взаимодействие реального и виртуального пространств и ориентированной в будущее. Дело в том, что проектирующие медиаформы должны реагировать на постоянные изменения информации и адаптироваться к ним. Так, архитектура виртуального музея меняет формы, структуру и цвет в зависимости от перемен экспозиции, центр искусств —





Музей современного искусства в Граце. Австрия. Архитекторы П. Кук, К. Фурье. 2003 г.

в зависимости от системы инсталляции и т. д.

Сегодня выделяется четыре разновидности виртуальных проектов.

Дигитальные проекты — форма самоидентификации, знакового обособления в системе виртуального искусства. Проблемы концепции виртуальности, соотношения «виртуальное—реальное» дигитальная архитектура не решает.

Виртуальная мимикрия нацелена на поиск форм, исключающих объект из среды. Прикладное значение такой виртуальности может быть в повышении эстетических качеств пространств с морально и физически устаревшими объектами или с реконструкцией исторической застройки, где функционально необходимые новые сооружения должны быть нейтральными или «невидимыми».

Создание абстрактного образа реальной среды применяется в проектах, требующих создания в определенной среде общих типологических форм (органического единения архитектуры и ландшафта и др.).

Деконтекстуальность, иллюзорное абстрагирование с целью достижения максимальной свободы творческого самовыражения наиболее широко присутствуют в виртуальном дизайне.

Хрестоматийный пример виртуальной архитектуры — музей Соломона Гуггенхейма в Нью-Йорке, разработанный группой «Асимптота» в 1997—2002 годах. Группу организовали в 1987 году канадские архитекторы Лиз Энн Кутурэ и Хани Рашид. Получив хорошую дизайнерскую подготовку в лучших североамериканских школах, Кутурэ и Рашид взялись за разработку новых радикальных идей — виртуальных зданий, существующих только на мониторе.





Виртуальный музей С. Гуггенхейма в Нью-Йорке. Архитектурная группа «Асимптота». 1997–2000 гг.

Проект музея Гуггенхейма состоит из объемного вида концепции и пятнадцати виртуальных инсталляций. Концепт-форма музея напоминает зерно бобовых, в котором словно просвечивают зал-амфитеатр и кессонированый купол. Очевидно, что концепция строится на вполне традиционных, а конкретнее, антично-реннессансных образах. Свет сконцентрирован на амфитеатре. Его внутренние ярусы переходят в экстерьер, обозначая конструктивную структуру объема. Купол затенен, он из прошлого, на нем решетка. Белое и черное в концепте понятны и отражают сущность тематики (следует вспомнить вполне реальный музей Гуггенхейма в Нью-Йорке Ф.-Л. Райта).

Прочтение инсталляций, их музыкально-поэтических мотивов решено через постепенную смену цветовой гаммы от холодных сине-фиолетовых тонов с резким переходом к открытому красному.

Объемы и формы виртуальной архитектуры, которые будут иметь реальное воплощение, требуют особой топографии, абстрагированного восприятия природы и ландшафта, существующих урбанистических структур. Извлеченные из медиаглубин линии, формы, цвет весьма похожи на те, что стали доступны взгляду человека из бескрайних просторов Вселенной (формы квазаров и черных дыр, линии потоков света и материи, необычные цвета, свечение и т. д.). Нет ли здесь, на перекрестке микро- и макромиров, общего закона?

Музей современного искусства в Граце (Австрия) построен в 2003 году по проекту архитекторов Питера Кука и Колина Фурье. Бесформенный, текущий объем на стеклянном стилобате, подобно дирижаблю, парит в окружении малоэтажной традиционной застройки. Покрытие-оболочка сооружения являет собой экран, состоящий из светодиодов. Авторы стремились создать образ матрицы, заполненный пикселями, некое медиатело. Очевидные признаки





Проект Национального музея Зайед. Абу-Даби. ОАЭ. Архитектор Н. Фостер. 2010 г.

Центр им. Ж. Помпиду. Мец. Франция. Архитекторы Ш. Бан, Ж. Гастин. 2010 г.



Бассейн «Водный куб». Пекин. Архитектор Н. Фостер. 2008 г.

блобархитектуры, или «текущей» архитектуры, использованы здесь для вполне конкретного воплощения, материализации определенной виртуальной сущности.

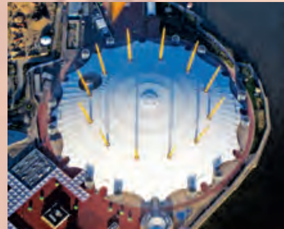
Таким образом, на протяжении XX столетия определилось две условные линии стилей и направлений в архитектуре. Одну составляют рационализм, функционализм (конструктивизм), органическая архитектура и постмодерн. Эти направления базируются на академической архитектонике и имеют причинно-следственную связь со стилями и направлениями европейской архитектуры предшествующих эпох. Другая линия представлена новаторскими направлениями: авангард, футуризм, деконструктивизм, техноархитектура, брутализм, метаболизм, минимализм, хай-тек, традиционализм, блобитектура, нелинейная архитектура, ноэлти, виртуальная архитектура. Линии в данном случае — понятие условное, скорее это спирали, восходящие во времени, имеющие точки соприкосновения и связи. Раскрыть взаимопроникновение и взаимосвязи направлений логично лишь с помощью пространственной модели, отражающей их развитие или движение во времени. Очевидно, что отношение одних и тех же примеров к разным направлениям говорит о том, что их обеспечивают связи отнюдь не прямолинейные. Это скорее кривые в четырехмерных координатах. Данная модель не жесткая статичная структура. Она скорее напоминает живой организм, чуткий к изменениям социокультурной, философской мысли, общественного сознания, экономики векторов информационного поля.









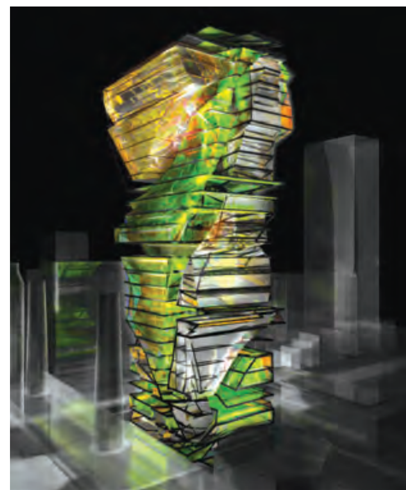


АРХИТЕКТУРА И ГЕРМЕНЕВТИКА

Во второй половине XX века помимо архитектуроведческих и искусствоведческих исследований в области архитектуры начали развиваться и культурологические. Изучение архитектуры как универсального культурного феномена неожиданно позволило увидеть в ней новые значения – значения символов, знаков, текстов. Стало ясно, что каждая цивилизация имела и имеет свои архитектурные символы и мифы, знаки и значения, а летопись в камне







Сити-центр «Петронас». Куала-Лумпур. Малайзия. Архитектурная мастерская «Цезарь Пели и Ассоциэйтес». 1991–1999 гг.

Параметрическое здание. Архитектор З. Хадид

может быть исторической, поэтической, эпической. Там, где стиль совпадает с эпохой (ренессанс, барокко, классицизм), в архитектуре преобладает историко-эпический текст. Где стили в пространстве эпохи разбросаны как дискретные источники, там архитектурный текст знаковый, преобладают выразительные качества среды.

Текстуальность архитектуры так или иначе имеет национальную окраску, часто с первого взгляда неочевидную (когда, к примеру, речь идет о барочной, классицистической, эклектичной архитектуре). Но в контексте исторического процесса формирования среды обитания конкретного народа, в контексте хозяйственно-культурного типа определенной историко-этнографической области национальный компонент заметен. Здесь и традиции восприятия пространства (дола, раздолья, воли), и ощущение времени (хронологические кольца исторических городов), и отношение к природе (в философском понимании — к «месту»).

Пространство исторического развития постиндустриальной архитектуры в целом можно характеризовать как пространство модернизма. Этот термин наиболее удачно отражает детерминированный процесс обновления (эклектика, модерн, рационализм, функционализм, деконструктивизм, постмодерн).

Модернизм здесь выполняет функцию основного текста, т. е. находится на уровне системы. Эклектизм, модерн, конструктивизм и др. образуют уровень подсистем. Философско-мировоззренческие и культурологические течения, наоборот, представляют идеологическую над-

стройку, надсистему модернизма. Модернизм и составляющие его подсистему направления и стили органически связаны. Последние являются производными, находятся в рамках единого философско-мировоззренческого, культурного пространства.

Авангардные направления по отношению к модернизму расположены как бы в своем, особом пространственно-временном измерении. Они декларируют отрицание, провозглашают выход за рамки модернизма в направлении чего-то нового. Текст современных авангардных направлений, как, впрочем, и предыдущих, не имеет прочтения. Здесь нет единого смысла, но присутствует множество смыслов, значений, есть соответствующие им знаки и символы. К примеру, произведения направлений нелинейной, блобархитектуры, ноэлти имеют единое знаковое сооружение (выставочный комплекс в Граце); деконструктивизм, виртуальная и нелинейная архитектура в триединстве нашли отражение в Экспериментальном музыкальном театре в Сиэтле (Ф. Гери). Брутализм и метаболизм выступают часто в триединстве с органической и функциональной архитектурой.

Авангардные направления нашего времени создали или скорее адаптировали знаково-символическое воплощение, определяемое как концепт. Как правило, концепт не имеет национальной окраски. В основном концептами являются проекты блобитектуры, архитектуры ноэлти и хай-тек, а также виртуальной и «жидкой» архитектуры. «Здание-апельсин» (Н. Фостер), выставочный «зал-рояль» (Р. Пиано), «библиотека-книга» (Э. фон Эгераат), «дом-крыло» (Р. Мейер) и другие концепт-проекты стали знаковыми. Но в большинстве своем они не отражают природно-экологическую и историко-культурную среду. Это либо художественное прочтение функции или инженерной мысли, либо виртуальное решение, не имеющее текстологического прочтения.

Хай-тек и техноархитектура (Центр Ж. Помпиду Р. Пиано и Р. Роджерса, банк в Гонконге Н. Фостера) обнажают организм сооружения. Здесь текст напоминает рентгеновский снимок, где видны все функционирующие системы. Образ в концепте хай-тек — это образ инженерной мысли. Такие компоненты, как форма и цвет, здесь выступают средствами прочтения конструкций, коммуникаций, статичных или динамичных, открытых и скрытых.



Музей Либераче в Лас-Вегасе. 1979 г.



Купол Тысячелетия. Лондон. Архитектурная группа «Брэнсон и Коатис», Р. Роджерс. 1996–1999 гг.

Одной из актуальных задач является разрешение конфликта, противоречия между новейшими авангардными направлениями в архитектуре и исторической тканью традиционной застройки, урбанистикой исторических городов. Наиболее актуален этот конфликт в Европе. Дискуссии и протесты по поводу Эйфелевой башни, долгое неприятие Центра Ж. Помпиду, отказ городских властей Праги от строительства библиотеки в стиле «жидкой» архитектуры говорят о том, что между новациями и традициями противоречия не разрешены. Пожалуй, Лондон являет пример спокойного отношения к соседству с историческими ансамблями сооружений вроде стеклянного яйца на набережной Темзы (Н. Фостер) или Купола Тысячелетия (Р. Роджерс, корпорация «Брэнсон и Коатис»).

Техноархитектура и авангардные сооружения в странах с иной природно-ландшафтной и историко-культурной средой (Арабские Эмираты, страны Юго-Восточной Азии и др.) образуют текст, в котором разговор о местной среде ведется на иностранном языке (Дубай, Доха, Сингапур, Шанхай, Гонконг и др.). Музей современного арабского искусства в Катаре (Доха) напоминает складки пустынных барханов, гостиничный комплекс на берегу залива в Дубае подобен наполненным ветром парусам, башня Тайбэй похожа на ствол пальмы или тростника. Фактура традиционных построек аборигенов читается в павильонах культурного центра имени Ж.-М. Чжибао в Наумее (Новая Каледония).

Итак, сегодня в прочтении текстов архитектурных образов используются методы теории познания (гносеологии), теории ценностей (аксиологии) и теории интерпретации (герменевтики). Теория интерпретации, учение о постижении смысла, в последние десятилетия становится наиболее популярной в художественной практике, теории искусств, эстетике. Известно две основных тенденции в герменевтике, заложенных еще в Античности: историческое и символически-аллегорическое толкование смысла, которое проистекает не из объективных данных текста, а из мира представлений интерпретатора. Примером могут быть аллегорические толкования исторических событий в сочинениях Гомера.

В эпоху Средневековья герменевтика развивается в связи с необходимостью интерпретации библейских текстов. Воспроизведение исторического контекста утверждается в эпоху Возрождения. Ставится задача устранения дистанции меж-





ду сочинителем (или автором) и реципиентом при помощи текстуально-исторического прочтения.

В эпоху Просвещения исторический процесс понимался как дискретный ряд перемен, методология ставила задачу сохранения неповторимого своеобразия текста художественного произведения. Постижение смысла виделось в достижении понимания между художником и зрителем. Тем не менее понимая замысел автора, зритель не обязан был разделять точку зрения художника. Более того, реципиент мог увидеть нечто большее в произведении, чем автор. Элемент субъективизма, присутствующий в данном случае, считался для интерпретации приемлемым и исторически обусловленным.

Современная герменевтика архитектуры стремится найти новое прочтение таких понятий, как пространство, форма, объем, для семантико-семиотического их определения в системе философских взглядов, преимущественно в системе учения о бытии Мартина Хайдеггера. Архитектурная герменевтика опирается на его трактовку сущности постмодернизма и деконструктивизма. Вместе с тем следует иметь в виду, что учение о бытии Хайдеггера формировалось под влиянием Эдмунда Гуссерля, Сёрена Кьеркегора и других экзистенциалистов. Герменевтические идеи Хайдеггера сформировались под влиянием Вильгельма Дильтея. В основном произведении «Бытие и время», опубликованном в 1927 году, Хайдеггер изложил свою концепцию онтологии, представляющую цепь логических аргументов и идей, для реализации которых автор применяет новое средство, так называемый герменевтический круг. Бытие мыслится философом как бытие особое, человеческое. Время и история (историчность) являются производными экзистенции. Он отрицает понимание бытия как самоочевидного, называя такое понимание деструктивным. Бытие, по Хайдеггеру, основополагающая непреодолимая стихия мироздания. Ощутить бытие можно путем очищения личностного существования от иллюзий повседневности или путем постижения

Центр им. Ж.-М. Чжибао. Наумея. Новая Каледония. Архитектор Р. Пиано. 1992–1997 гг.



Комплекс «Обратимой судьбы». Митака. Токио. Япония. Авторы проекта С. Аракава, М. Джинс. 2002–2006 гг.

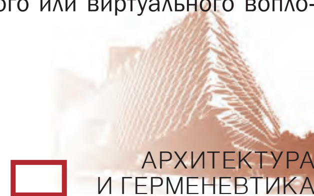
сущности языка. Основой герменевтики Хайдеггера является экзистенциальная реальность. Бытие в мире он предоставляет как множественность человеческих бытий. Причем для каждого человека это процесс достижения своей аутентичности.

Герменевтика Хайдеггера и тех, кто разделял его философию (Ж.-П. Сартр, К. Ясперс, К. Леви-Стросс и др.), вполне удовлетворяла авангардные течения в искусстве, так как творчество можно было истолковать как множественность.

Экзистенциальное мировоззрение наиболее соответствует таким направлениям в архитектуре, как футуризм, авангард, нелинейная архитектура, блобизм, ноэлти и архитектура виртуальная. Для них характерно постижение смысла как результат понимания (прочтения) творческой, авторской идеи пространства, формы, движения, цвета. Еще раз подчеркнем, что это соответствует и новейшим представлениям о мироздании, человеке и сознании, ускоряющемся процессе всеобщего познания, вовлекающего в единый круговорот социальные процессы, экономику, науку, культуру, искусство. В этом контексте прогноз неясен, как, к примеру, он неясен в рыночной экономике.

Архитектура и искусство современности напоминают живой организм, и появление новых направлений сегодня подобно реакции организма на изменения среды, воздействия. Эти изменения ускоряются. Ускоряются взаимодействия культур, природы и человека, усложняются отношения традиций и новаций, процессы интеграции и дезинтеграции в цивилизационной сфере. Основной ценностью в этом глобальном динамическом движении является бережное отношение к природной и историко-культурной среде. В этом заключается гарантия сохранения гармонии и прогресса в процессе развития человечества.

Авангардные направления в современной архитектуре в целом представляют развивающуюся множественность, для которой характерно концептуальное разнообразие, индивидуальное прочтение смысла и неограниченные возможности реального или виртуального воплощения.









КРЕАТИВНАЯ И СПЕКУЛЯТИВНАЯ АРХИТЕКТУРА

С осуждением в конце 30-х годов прошлого века формалистических течений в искусстве в СССР закрепился официальный художественный метод социалистического реализма. Он стал единым для различных видов и жанров искусств, однако его не следует воспринимать как прямое следствие идеологии. Традиции реалистического искусства имеют в России глубокие исторические корни. Реализм в русской



живописи, литературе, музыке в пору золотого для культуры XIX века достиг всемирного признания. Метод социалистического реализма, по сути, стал продолжением критического реализма русского искусства XIX века, обретя новую социально-идеологическую окраску. В этих условиях архитекторы СССР не могли декларировать свои творческие направления, презентацию авторского понимания стилей или творческого кредо объединений или групп. Тем не менее их достижения признаются бесспорными. Зарубежные искусствоведы и историки архитектуры до недавнего времени относили произведения советских зодчих к тому или иному стилю и направлению.

После распада СССР вокруг метода социалистического реализма в советской архитектуре возникла дискуссия. Есть мнения, что такой метод в архитектуре СССР отсутствовал, в нем видели бессмыслицу. Тем не менее в новых работах, в частности литовских исследователей, о методе социалистического реализма говорится как об исторической данности (Эвальдос Романаускас, 2011 г.). Советские архитекторы последних десятилетий XX века достигли передовых творческих достижений, вполне сопоставимых с лучшими мировыми образцами. Примером может быть здание Екатеринбургского государственного цирка, построенного в 1980 году по проекту архитекторов Н. Никитина (одного из авторов Останкинской телебашни в Москве) и Ю. Шварцбрейма. Здание состоит из призматического стилобата, двухэтажного фойе, служебных и подсобных помещений и высокого купола. Купол формирует наружная пространственная ребристая конструкция, которая держит подвесной свод. Сеть элементов жесткости между ребрами и сводом образует мелкий ритм. Поэтажные и вертикальные членения призмы-стилобата раскрывают внутреннюю организацию пространства.

Все сооружение смотрится легким и прозрачным, несмотря на отсутствие широкого остекления. Это пример органической архитектуры и вместе с тем вполне функциональной и рациональной с точки зрения материала и конструкции. Здание цирка в Свердловске становится в ряд с такими сооружениями, как город искусств в Валенсии Сантьяго Калатравы (1991 г.); круговой Центр Земли и Космоса в Нью-Йорке компании «Пальшек и партнеры» (1997—2000 гг.); купол Рейхстага в Берлине Нормана Фостера



Здание цирка в Екатеринбурге. Архитекторы Н. Никитин, Ю. Шварцбрейм. 1980 г.

(1993—1999 гг.) и более ранних произведений Нерви, Нимейера.

К первой половине 1980-х годов относится строительство здания Шанхайского банка в городе Шеньян в Китае (Н. Фостер, 1981—1985 гг.). Грандиозное сооружение благодаря форме и характеру членений напоминает монеты, уложенные в несущее основание. Здесь очевидно желание зодчего соорудить банк в стиле ноэлти. На фоне традиционной современной застройки громадная монета впечатляет, но не выпадает из контекста делового сити. Для Н. Фостера, работающего преимущественно в стиле хай-тек, этот новаторский проект отражает и его стремление найти новизну и свободу самовыражения, удовлетворить свой «каприз». Тем более, что такие «капризы» становились не только «визитной карточкой» города, но и делали город достопримечательным.

В 1970-е годы идея кубических домов обретает популярность в Нидерландах. И это не случайно. Опыт проектирования таких домов имел здесь место в 1930-е годы (например, творчество Орты). В 1984 году в Роттердаме по проекту Пита Блома строится комплекс из 38 домов-кубов. Кубы опираются на граненые пилоны нижней вершиной так, что стены и проемы наклонены к горизонтали пола под углом 54,7 градуса. Квартиры имеют приличную площадь — около ста квадратных метров. Однако около четверти полезного объема непригодно из-за наклона куба. Ритмично сочлененные кубы образуют необычную объемно-пространственную композицию. При виде сверху комплекс смотрится наподобие трехмерного треугольника.

Со стороны улицы пространство между пилонами заполнено магазинчиками и входными лоджиями. Территория внутри комплекса замощена декоративной плиткой. Про-



Город искусств и наук. Валенсия. Испания. Архитектор С. Калатрава. 1996–2005 гг.



Шанхайский банк. Шеньян. Китай. Архитектор Н. Фостер. 1981–1985 гг.



Кубические дома. Роттердам. Нидерланды. Архитектор П. Блом. 1984 г.

Здание Секретной разведывательной службы Великобритании. Лондон. Архитектор Т. Фаррелл. 1995 г.

странства между пилонами открыты, создают уютные затененные рекреации. Экзотическая зелень в кадках усиливает ощущение домашнего уюта.

В сравнении с предыдущим примером нарочитая, в надуманной системе аксонометрических координат композиция роттердамских кубов представляет нечто между ноэлти и нелинейной архитектурой. Психологическое восприятие такой среды изнутри представляется про-



блематичным, хотя внешне все выглядит вполне привлекательно. Обходная галерея на уровне второго яруса подчеркивает образ необычного пространства из нависающих углов и граней, объемный супрематизм, микропластику, выразительность жестких геометрических сопряжений, непривычные контуры теней, игру цвета.

Традиционный консерватизм английской культуры периодически проявляется в архитектуре. Причем выбор стилевого направления, как правило, зависит от назначения здания и исторически сложившейся среды. В 1995 году в Лондоне по проекту архитектора Терри Фарρелла возводится здание Секретной разведывательной службы. Главным фасадом комплекс обращен к Темзе, окружающую застройку образуют современные здания жилого и общественного назначения.

В стилевом отношении комплекс решен в строгих, сдержанных формах функционализма, если конкретнее — конструктивизма с его несимметричностью. Каскад крупных форм контрастно оттенен фоном больших остекленных поверхностей. Все функционально определено: и разновеликие проемы прямоугольных окон, и лоджия в центре над третьим ярусом, и нисходящее распределение масс от спаренных призматических башен и полукруглых башен в центре и на флангах.

Строгая и выразительная архитектура органично смотрится с окружающей застройкой, имеет с ней общий стилевой характер. На пер-

вый взгляд, комплекс доминирует в пространстве и в то же время не выделяется на фоне зданий и соседствующих доминант. Его архитектура представляет наиболее типичный вариант английского модернизма второй половины XX века. Объемно-пространственное решение напоминает конструктор из прямоугольных светлых кубиков на фоне или в сочетании с масштабными объемами из стекла. Это можно расценить и как продолжение или развитие сложившейся традиции. Функционализм для английской архитектуры остается преобладающим направлением, наиболее тесно связанным с национальными чертами кирпичной архитектуры, брутализмом и др.

В 2010 году в Сингапуре открывается отель «Марина Бэй Сэндс». Проект отеля выполняли архитекторы группы «Safdie Architects» с участием ландшафтного дизайнера Питера Волкера и партнеров.

Отель являет собой грандиозный комплекс из трех высотных блоков, соединенных сверху просторным крылом смотровой площадки, солярия и поднятого в поднебесье бассейна. Линии всех объемов плавные. Стеклянные поверхности отражают обширное открытое пространство, вызывая ощущение полета и свободы над великолепно благоустроенным, озелененным, с четкими лентами подъездов и эстакад заливом.

Произвольные, устремленные ввысь линии придают архитектуре сложное динамическое восприятие. Все ракурсы отличны, ощущение объемности необычное. На фоне делового центра Сингапур-сити отель смотрится как огромный парусник. Архитектура комплекса одновременно и органична, и нелинейна. Линии и формы, направленные ввысь, композиционно объединяются с парусами пляжных павильонов, с раскрытым цветком крыши-навеса беседки для отдыха. Есть ракурсы, с которых весь комплекс смотрится как величественная симфония, и ее лейтмотивом является





Отель «Марина Бэй Сэндс». Сингапур. Архитектурная группа «Safdie Architects». 2010 г.





Эксперименталь-ный музыкальный театр. Сиэтл. США. Архитектор Ф. Гери. 1999 г.

свет: открытых к морю и небу пространств, игры преломлений и отражений, призрачных разноцветных теней.

Стремление найти творческий прорыв сквозь шоры модернизма в конце 1990-х — начале 2000-х годов получило воплощение в необычных, пластических формах, подобных скорее ваянию. Причем материал (светоотражающий металлик) заметно усиливал отличие этих сооружений от зданий из обычного стекла, бетона, стали. Выдающимся мастером в этом направлении стал Фрэнк Гери.

Фрэнк Гери родился в Торонто в 1929 году. Образование получил в американских университетах. В 1962 году создал фирму «Фрэнк Гери и партнеры». Он говорил: «Художественная выразительность — это кровь в теле коллективного сознания». Гери одним из первых понял, какие возможности открывают перед архитектором компьютерные технологии. При создании лучших произведений он использовал программы из области машиностроения (в частности, авиации).

В 1999 году по его проекту строится Экспериментальный музыкальный театр в Сиэтле. Театр наделал много шума. В консервативных кругах американского истеблишмента в пластической, рвущейся, как пламя, сквозь пространство архитектуре музыкальности не почувствовали. Будоражащая рассудок полифония отражений, вихреобразные порывы форм извне и внутри (в интерьерах) сравнимы, пожалуй, с симфонической «Поэмой экстаза» Скрябина.

Зодчего обвинили в индивидуализме и надуманности, хотя до этого его произведения причислили к направлению деконструктивизма. Последние работы свидетельствуют, что архитектура Ф. Гери — архитектура виртуальная, нелинейная, это и своеобразная блобитектура.

Спустя четыре года, в 2003 году, в Лос-Анджелесе по проекту Фрэнка Гери строится концертный зал им. Уолта Диснея. Архитектура зала, рассчитанного на 2265 мест, и на этот раз вызвала дискуссии. Разногласия породило решение объема в виде абстрактной композиции из листов металлика. Объем был сложным с точки зрения не только проектирования, но и монта-

жа. Потребовалась компьютерная кройка листов и сварка по специальной программе. Особое впечатление вызывает главный фасад на фоне расположенных рядом высотных зданий, загруженной транспортом улицы.

Еще большее удивление вызвал орган — главный элемент интерьера, парадоксально решенный в виде пучка торчащих под разными углами труб.

В Европе творческое кредо мастера проявилось гораздо раньше. В 1991–1997 годах Фрэнк Гери строит в Бильбао (Испания) музей имени Соломона Гуггенхейма из таких же бесформенных блестящих плоскостей, образующих перетекающее, беспокойное пространство.

Еще пример — гостиница «Маркиз де Рискаль» в Эльсьего, Испания (2006). По замыслу Фрэнка Гери, фасад отеля, выполненный из титановых листов, окрашенных в пурпурные цвета, играет отражением, словно оттенками вина. Серебристый и золотой цвета обозначают фольгу и сеточку винных бутылок заказчика здания маркиза де Рискаля.

В 2001–2005 годах Фрэнк Гери строит в немецком городе Херфорд (земля Северный Рейн — Вестфалия) музей современного искусства и дизайна MARTa. Сооружение из камня и стали с выставочной площадью 2,5 тыс. м^2 выглядит как гигантская скульптура из разновеликих объемов. В центре расположен собор высотой 22 метра, вокруг — 5 выставочных галерей. Скульптурные композиции и группы вокруг здания усиливают ощущение единства внутреннего и внешнего экспозиционного пространства.



Название музея отражает главные направления искусства XXI века. *M* — мебель, *ART* — *англ.* искусство (дизайн), *a* — амбьенте (рекламное или публичное искусство).

Текучесть объемов и форм в начале XXI века все более привлекает архитекторов. Как разновидность нелинейной текучая архитектура могла ассоциироваться с органичной и мыслилась далее как способ строить новое в исторически сложившейся среде. Правда, если вспомнить пример с Прагой, то с этим соглашались далеко не все.

Прежде чем перейти к рассмотрению курьезных (спекулятивных) примеров современной архитектуры, следует отметить: их появление связано не только с тем, что общественное сознание постигло новейшие открытия в области микро-

Концертный зал им. Уолта Диснея. Лос-Анджелес. США. Архитектор Ф. Гери. 2003 г.

и макромиров, обыденно воспринимает преодоление гравитации и роль компьютера, расширившего творческие возможности мысли до бесконечности, но и с решением задач с бесконечным числом неизвестных; реальными стали конструкции, реагирующие на внешние воздействия почти как живой организм.

В информационную эпоху ускоренно идет процесс изменений в восприятии традиционного предметного мира. Новое материаловедение, электроника, коммуникативность родили новый, соответствующий современным реалиям дизайн. Традиционные дом, классическая мебель, музыкальные инструменты, предметы быта становятся раритетами, объектами инсталляции и творческих спекуляций. Понятно, почему орган Фрэнка Гери в экспериментальном музыкальном театре в Сиэтле вызвал возмущение: беспорядочный пучок труб и стройные, гармоничные ряды этих же труб в классическом инструменте.

Как только предмет становится достоянием инсталляции, возникает возможность позиционирования его в иных масштабах и в ином пространстве и среде. Объект инсталляции всегда имеет некоторое знаковое значение. С другой стороны, уходящие из утилитарно-функциональной сферы вещи могут использоваться и как источник новых форм и средств выразительности в искусстве, что наблюдается в формалистических направлениях. Таким образом, «капризы» в архитектуре — логическое явление в условиях скоротечных перемен восприятия мира вещей: ухода одних в мир артефактов и появления других, отвечающих современным реалиям бытия.

Изменилось понимание игрового восприятия мира, что свидетельствует об определенном прагматическом отношении к реальности, которое традиционно базировалось на рациональной основе. В архитектуру проникают элементы аттракциона и, наоборот, в среде появляются «аттракционные» сооружения. Классическая логика, аксиология, герменевтика не удовлетворяют познание, нацеленное на авангардные рубежи чувственного восприятия.

Начало XXI века ознаменовалось неожиданно пришедшими из области эмпирики открытиями, меняющими в принципе картину мира. Пошатнулись фундаментальные основы понимания материи, энергии, времени. Стали реальными недавно считавшиеся совершенно абсурдными представления о физических доказательствах божественного, скорость света, похоже, не является константой, а движение времени, вероятно, направлено не только в будущее. Такие резкие изменения, касающиеся основных законов бытия, не могли не породить новый образный мир, полный фантастики и абсурдов. Философы и физики говорят, что наше время — время, когда эксперимент обгоняет теорию. И искусство отвечает на этот вызов новыми образами.

В 1990 году в городе Далат во Вьетнаме был построен гостевой дом (гостиница) по проекту архитектора Данг Вьет Нга, которая получила архитектурное образование в СССР.

Дом ни функционально, ни в стилевом отношении не связан с местной природной или градостроительной средой. Архитектура напоминает гигантскую растительную структуру, угадываются очертания деревьев, грибов, паутины. В гостинице нет ни одной ровной стены или прямоугольного окна. Очевидно влияние архитектуры Антонио Гауди или его австрийского последователя Хундертвассера.

Сооружение было воспринято горожанами неоднозначно. Оно оказалось полной неожиданностью для специфического традиционного мировоззрения вьетнамцев, давших гостинице название «Сумасшедший дом». Сооружение получило сомнительную славу не только во Вьетнаме, но и в мире, что лишний раз говорит о том, что абсурдные идеи вряд ли могут быть рассчитаны на широкое понимание.

В современных городах создаются различные по тематике и масштабу игровые пространства: диснейленды, аквапарки и т. д., где подобные сооружения смотрятся более логично. Тем не менее в исторических городах появляются «танцующие дома» и иные архитектурные курьезы. Некоторые из них спокойно вливаются в сложившуюся среду.

Примером может быть здание публичной библиотеки в городе Канзас-Сити, США. Здание выполнено в виде поставленного на полку ряда книг, корешки которых образуют главный фасад. Корешки максимально натуралистичны по формату, цвету, оформлены фамилиями писателей и названиями произведений.

Здание библиотеки в Канзас-Сити, пожалуй, самое популярное из сооружений стиля ноэлти. Образ книги, облеченный в архитектурное сооружение, не только удачная игра творческого воображения. Это своего рода монумент книге, знак, актуальный сегодня, когда широкое распространение получили компакт-





Гостевой дом Ханг Нга. Далат. Вьетнам. Архитектор Д. Вьет Нга. 1990 г.





Жилой дом. Вена. Архитектор Ф. Хундертвассер, Й. Кравина. 1983–1986 гг.

Публичная библиотека. Канзас-Сити. США

диски, виртуальная книга, компьютерные книги-планшеты, когда растет число скептиков классической книги. Автор проекта запечатлел в архитектуре тот факт, что книга — отдельное, уникальное явление культуры, не просто носитель информации, но произведение искусства, в которое вложен труд полиграфиста, художника, дизайнера. Книга — отражение культуры народа, эпохи, времени.

Здание библиотеки тактично вписалось в застройку. Ритм членений и масштаб, красивая перспектива создают привлекательную текущую среду. Фрагмент интерьера библиотеки как бы вышел в городское пространство.

В какой-то мере понятна и архитектура здания мебельной фабрики в штате Каролина, США. Фабрика построена в 1919 году и представляет собой обычное маловыразительное производственное сооружение. Но появление одного объема сделало здание известным архитектурным курьезом. К нему пристроили громадный, высотой в 25 метров, корпус в виде комода стиля рококо из дерева и стали. Протяженный и глухой фасад фабрики стал фоном для этой неожи-

данной инсталляции. Комод-скульптура детально проработан. Отчетливо читаются мелкие членения рокайльного карниза, достоверны ручки выдвигаемых ящиков. Масса комода довольно легка и устойчива, покоится на изогнутых барочных ножках. Благодаря пристройке образ фирмы стал очевидным.

По проекту архитектора Аугустина Эрнандеса в Мехико в 1994—1997 годах было построено офисное здание, получившее название «стиральная машина». На обширном подиуме расположен куб с круглыми окнами-витражами, окруженный экранами с соответствующими круглыми проемами. Экраны внешне функциональны. Они создают движимый благодаря перемещению солнца занавес, тень, которая скользит по зеркальным плоскостям фасада. Решение оправданно, так как здание расположено на открытом пространстве, без соседствующей застройки, на пересечении транспортных магистралей.

Экраны имеют усеченные боковые грани и связями жесткости прикреплены к зданию. Возникает иллюзия их мнимого движения, наподобие дверцы стиральной машины. Образ офиса соответствует деятельности фирмы. Получилось оригинальное креативное архитектурное решение, выполняющее и рекламные функции, имеющие весьма большое значение в архитектурном дизайне. В данном случае архитектура ноэлти выступает как новое мощное средство рекламы.

Следует упомянуть и об очень необычном и креативном здании,





Мебельная фабрика в штате Каролина. США. 1999 г.

Дом – «стиральная машина». Мексика. Архитектор А. Эрнандес. 1994–1997 гг.





расположенном в штате Огайо (США), в котором располагается штаб-квартира лидера по изготовлению корзин в Америке компании «Longaberger». На свободном от застройки пространстве «здание-корзина» выглядит на удивление изящно и легко. Доминирование рекламной функции совершенно очевидно и весьма удачно.

«Дом-камень».
Фафе.
Португалия.
1973 г.

В 1973 году в Португалии, недалеко от местечка Фафе, был построен необычный жилой дом. За основу выбрано место между двумя большими валунами. Их соединили две капитальные стены, а чтобы сохранить живописность и некоторую случайность, крышу со стороны входа сделали скатную, черепичную, а над противоположной стороной — плоскую. Несимметричные, как бы случайные окна, аскетичная дверь, грубая фактура стен в сочетании с замшелыми валунами делают сооружение подобным порождению природы. Архитектура вроде бы и органичная, но все же ближе к стилю ноэлти.

Итак, предметы быта, объекты живой и неживой природы ассоциируются в ином масштабе и пространстве, являются объектами творческого интереса. За очевидной творческой свободой видится характерная особенность нашего времени — свобода творчества, выбора ценностных категорий, новое понимание аксиологии. Не общественное мнение, а чувства конкретного человека привлекают художника, который ищет своего зрителя, ценителя творческих «капризов».









КОНЦЕПТУАЛИЗМ, ПАРАМЕТРИЗМ И ДРУГИЕ НАПРАВЛЕНИЯ

В 1917 году на выставке Общества независимых художников в Нью-Йорке французский дизайнер Марсель Дюшан выставил скульптуру под названием «Фонтан». Это было изваяние утилитарного предмета — «писсуара». Дюшан оценил эстетические достоинства скульптуры, во-первых, потому, что она была выполнена художником, во-вторых, создана вручную и, значит, уникальна, а в-третьих, это не просто





Музей современных искусств Ф. Вейсмана. Миннесота. США. Архитектор Ф. Гери. 1993 г.

форма, а носитель идеи, экспонат-мысль (концепция).

Мысль важнее ее физического выражения. Цель творчества в трансляции идеи — таков смысл концептуального искусства, концептуализма. Концептуальные объекты могут существовать в виде текстов и фраз, графиков и чертежей, виртуальных, аудио- и видеоматериалов. Концептуальное искусство обладает жестуальностью, т. е. подобно пантомиме. Любое явление, процесс, предмет могут стать концептом художественного произведения. Искусство архитектуры являлось весьма благодатной почвой для концептуализма. Нелинейная, «бумажная», блобитектура, архитектурные фантазии, виртуальная архитектура легко истолковывались как концепт-проект. Концептуальную архитектуру противопоставляли минимализму, постмодернизму, техноархитектуре.

Американский художник Джозеф Кошут (один из основоположников направления) видел в концептуализме силу идеи, а не модернизации, переосмысление функций искусства и культуры. Выставленная им в 1965 году композиция «Один и три стула» включала собственно стул, его фото и описание, взятое из словаря. По мнению автора, такая инсталляция не обращается к эмоциям, а призывает зрителя к интеллектуальному осмыслению. В труде «Искусство после философии» (1969) Кошут писал: «Все искусство концептуально по своей природе, потому что искусство и существует в виде идеи».

Термин «концептуальное искусство» принадлежит американскому философу и музыканту Генри Флинту и как движение сформировалось в 1960—1970-е годы. Произведения художников-концептуалистов, по сути, были абсурдными и сопровождались скандалами. В 1971 году музей Гуггенхейма в Нью-Йорке отказался экспонировать выставку Ханса Хааке «Документальное описание недвижимости третьего по величине землевладельца Нью-Йорка». В то же время Саймон Старлинг в 2005 году получил премию Тернера за деревянный сарай, превращенный в лодку, в которой автор проплыл по Рейну.

В архитектуре, как уже отмечалось, концептуализм стал интегрированной формулой воплощения конкретных мыслей и представлений (концептов): стадион «Птичье гнездо», бассейн «Водный куб», общественно-культурный центр «Апельсин», «Храм Лотоса» и т. д. Одновременно эти концепты существуют

в органической архитектуре, блоб-архитектуре, ноэлти. В «бумажной архитектуре», архитектурной фантастике, виртуальной архитектуре концептуализм дает больше возможности зрителю для прочтения текста идеи и формирования многочисленных индивидуальных представлений о ней.

Одной из достопримечательностей современной архитектуры является Храм Лотоса. Расположен недалеко от Нью-Дели, на месте легендарного селения Баха Пур («Дом Баха»). Проект выполнил архитектор Фариборз Сахба, канадец иранского происхождения. Строительство, начатое в 1978 году, было завершено 22 декабря 1986 года. Подкупольное пространство диаметром 75 и высотой 31 метр вмещает 1300 человек.

Согласно легенде, величайший из династии Моголов шах Акбар 450 лет назад задумал построить грандиозный дворец как символ объединения всех народов Индии. В 1921 году религиозные общины Бахаи решили, что храм будет возведен в одном из центральных городов Индии, что и свершилось спустя шестьдесят с лишним лет.

В качестве одного из направлений архитектуры современности следует отметить контекстуализм. Если оставить в стороне философскую подоплеку и толкование понятия «контекст», применительно к современному искусству этот термин обозначает способ ориентации творческой идеи. Ориентации на конкретные стили, историко-архитектурное наследие, экологию, природу и ландшафт. Контекстуальная архитектура практически не видна, так как выявляется средствами выразительности иных направлений: органической, деконструктивистской, нелинейной архитектуры. Ее можно видеть в постмодернизме и традиционализме.

О контекстуальной архитектуре иногда говорят как о средовой или отмечают в ней средовой подход. Это происходит часто в контексте



Центральная библиотека. Сиэтл. США. Архитектор Р. Коолхас, архитектурные бюро «ОМА», «ЛМН». 2004 г.



Концертный зал «Казахстан». Астана. Архитекторы ТОО «Астанагорпроект». 2003–2010 гг.

спорных решений, связанных с поиском гармонии между современной и исторической средой. В таких случаях рассуждения о контексте считают спекулятивными, так как отмеченная выше гармония (между современной и исторической средой) достигается редко.

В отношении природно-ландшафтной среды контекстуальная архитектура воспринимается более примирительно, хотя контекст здесь часто декларативен. Контекстуальная архитектура компромиссна. Проблема средового подхода сегодня включает социально-демографическую, производственную, жилищно-бытовую, культурную и информационную среды. Поиск гармонического архитектурного решения в данном случае потребует удовлетворения множества контекстов.

Контекстуальная архитектура наиболее выражена в средах, контактах объектов реставрации историко-культурного наследия с градостроительно-ценными территориями.

Как уже отмечалось, успехи цифровой анимации в 1980-е годы обусловили развитие виртуальной архитектуры и производных направлений (нелинейная, блобитектура, ноэлти и др.). В 1999 году по проекту архитекторов Захи Хадид и Патрика Шумахера в Цинциннатти строится Центр современного искусства, с появлением которого стали говорить о возникновении нового направления — параметризма.

Сущность термина кроется в программном обеспечении проектирования, при котором архитектор задает параметры, а конструктор рассчитывает модель, ее форму. Изменения параметров влекут изменение модели. Цифровая архитектура освободила для архитектора время и пространство для творчества. С точки зрения проектных инноваций параметризм проявляется в разработке генеральных планов (Заха Хадид). Архитекторы увидели в новых возможностях проектирования прорыв, преодоление исчерпавших возможности методов постмодернизма, деконструктивизма и минимализма.

В проекте генерального плана Стамбула (2006) Заха Хадид смогла создать сложную морфологическую структуру, производную от ландшафта, в которой каждый планировочный элемент имел индивидуальные типоразмеры. Морфологическое единство сочеталось с топографической неповторимостью. Морфология заключалась в триединстве: сеть — ткань — здание (Деловой центр. Сингапур. З. Хадид. 2001—2003 гг.).

Название «параметризм» предложил коллега Захи Хадид Патрик Шумахер. В философской преамбуле он отметил, что современное потребительское общество в условиях информационных технологий может удовлетворить свои потребности только благодаря бесконечному множеству вариантов формирования обитаемой среды (непрерывная дифференцированность, управление версиями и т. д.). Дифференцирущая логика, текучесть без швов, соподчинение подсистем (как в живой природе) характеризуют данное направление.

Для дальнейшего развития параметрической парадигмы, по мнению Патрика Шумахера, необходимо решить следующие задачи.

Перейти от дифференцирования определенной системы (к примеру, фасада) к группе подсистем (очертаний, деталей, внутренней планировки, структуры и т. д.). Это так называемая *параметрическая межартикуляция*.

Увеличивать объем ориентирующей визуальной информации — *параметрическая акцентуация*.

Многочисленные «прочтения» сложных параметрических конфигураций влекут угрозу катастрофы образа. Параметры проектируемого объема и окружающей среды должны быть в одной системе — *параметрическом оформлении*.

Городская и архитектурная среда обретает кинетический потенциал, который дает возможность развития и адаптации, — *параметрический отклик*.

Городская среда отражает принципы организации множеств зданий. Одна из целей — объединить морфологию зданий с принципами их внутренней организации — *параметрическая урбанистика*.

Шумахер ведет полемику с Ле Корбюзье, приверженцем классической геометрии (прямые линии, углы и др.). Самоорганизация городской среды — это сложная математическая модель, Шумахер ссылается на работы Фрая Отто из Института легких структур в Штутгарте. Формирование структуры населенных пунктов он сравнивает с морфологией металлических игл в магнитном поле (иглы держатся на воде при помощи пенопласта, формируя вокруг себя пенопластовые шарики и создавая параметрическую структуру). При помощи аналоговых моделей Фрай Отто рисует конструкции «прямых дорог, местных и обходных». Модели работают под воздействием магнитного поля (иглы), либо используются шерстяные нити. Изменение параметров магнитного



Проект застройки Шанхая



Мост «Волны Хендерсона». Сингапур. Архитектурные бюро «IJP», «RSP», «PTE Ltd». 2006 г.



Дом «Лесная спираль». Дармштадт. Германия. Архитектор Ф. Хундертвассер. 1998–2000 гг.

поля преобразует структуру и конфигурацию модели.

Подобного рода модели действительно привлекательны для проектирования незаселенных территорий, топографии коммуникаций, определения акцентов в застройке, пересечениях дорог и т. д. Морфологическая дифференцированность позволяет учесть уклоны, ракурсы, направления. Застройка и коммуникации словно растекаются в пейзаже. Параметризм трактует пространство как заполняющуюся пустоту. При этом массы (здания, кварталы) не система фигур (форм), а растекающаяся, дополняющая, словно жидкость, пространство субстанция. Это движение основано на некой навигации в заданной системе координат. Сами координаты представляют не традиционные оси и ориентиры, а векторы преобразований.

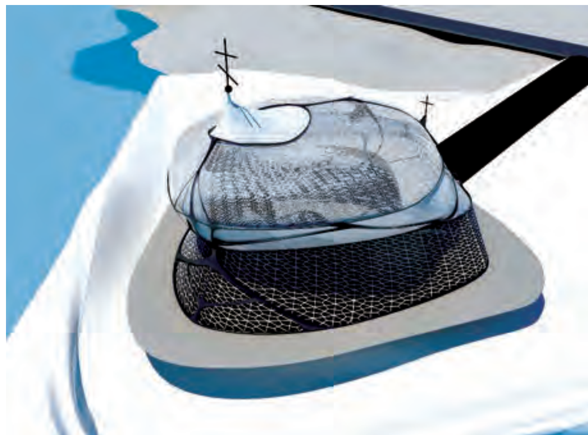
Принципы параметрического урбанизма Заха Хадид воплотила в генеральном плане бизнес-парка в Сингапуре (территория 200 га), Сохо-Сити в Пекине, генеральном плане района в Бильбао (55 га). По методике Фрая Отто была спроектирована азиатская сторона Стамбула. Сеть дорог создана при помощи программы «шерстяной волос».

В переходе от урбанистики к архитектуре идеологи параметризма видят подобную природе текучесть, непрерывность. В качестве примера Шумахер приводит гибкие проекты Захи Хадид и Эйсмана—Линна конца 80-х — начала 90-х годов прошлого века, в чем также видит проявление нового стиля.

Параметризм предлагает концептуальные изменения в соотношении частного и целого, системы и схемы, подсистемы и системы. При этом системы как бы не завершены, открыты. Архитектура в большей степени меняется как архитектурный дизайн, обладающий систематическим адаптивным видоизменением, непрерывным модифицированием. Массовое серийное производство, постфордизм ставят архитектуру в центр модификации обитаемой среды.

Патрик Шумахер характеризует постфордизм как продукт современного «массового общества», обладающего универсальными стандартами потребления и являющегося общностью «людей, чуждых друг другу». Отсюда задача авангардистской и урбанистической (параметрической) архитектуры — организация потребностей постфордистского общества, создание стиля, способного удовлетворить формирование многослойных изменчи-

вых пространств города (т. е. обитаемой среды). Современный архитектурный стиль основывается на параметрической системе дизайна. Это программа следования параметрической парадигме. «Мы предлагаем назвать этот стиль параметризм, — заключает Шумахер в своем манифесте. — Параметризм — новый после модернизма великий стиль. Постмодернизм и деконструктивизм были переходными эпизодами, которые предвосхищали эту новую длинную волну разработок и новшеств».



Виртуальный проект церкви

Авангардные направления, стили Шумахер расценивает как «научные парадигмы» и еще раз подчеркивает свою новую формулировку стиля как программы стилевых исследований. Он придерживается диалектического подхода между периодами накопления идей и «революционных» переходов от одного стиля к другому. При этом он ссылается на Имре Лакатоса и его методологию научных программ исследований, в которой законы всемирного тяготения, теория относительности, квантовая механика, теория прибавочной стоимости и психоанализ ставятся в один ряд как программы исследований. Эвристика параметризма заключается в преодолении формализма авангардной культуры, дизайна: отрицание классической геометрии и правильных форм (отрицательная эвристика), применение сложных форм и моделей (положительная эвристика). Иначе говоря, формы, описанные теорией вероятности, являются предпочтительными в сравнении с теми, которые описывает дифференциальная геометрия. И то, и другое относится к области высшей математики, обеспечивающей виртуальные программы проектирования, ввиду чего эвристика параметризма несколько декларативна. Лозунг непрерывного дифференцирования, возникший двадцать лет назад, стал девизом стиля.

Математическое моделирование в параметризме как метод наиболее полно отвечает потребностям



Параметрический проект. Мастерская АСАДОВА. 2009 г.

градостроительного проектирования (урбанистики), так как последнему приходится решать одновременно с эстетическими целый комплекс инженерных, социологических, демографических, экологических и экономических задач. Этим объясняется и то, что на Западе архитектура и урбанистика являются самостоятельными областями. Развитие параметризма предлагает постоянное совершенствование, развитие программного обеспечения в проектировании. Конкуренция в среде современного авангардного дизайна невозможна без совершенствования программных средств.

Тем не менее компьютерные технологии не могут подменить творческий процесс. Архитекторы традиционной стилевой ориентации используют методы параметрического моделирования, не выходя, к примеру, за пределы модерна. В то же время нет ясного представления о творческом методе в рамках нового стиля. Шумахер говорит о естественных условиях, упорядочении взаимодействующих сил наподобие того, как это происходит в природе. Параметрические композиции трудно разделить на подсистемы по сравнению с традиционными композициями дизайнерского проектирования.

Проект здания в форме W («Walter»). Прага. Архитектурная компания «БИГ». 2009 г.



Итак, вновь наблюдается характерное для информационной эпохи отставание теории от эксперимента. Возможности компьютерного моделирования огромны, но ясной теории их творческого применения пока нет. Идет расстановка аксиом, поиск параметрического принципа и видения его перспектив.

В Россию параметризм проник относительно недавно. Он был «завезен» из Лондона архитектором Максимом Малеиным, который обучался в британской столице в 2008—2009 годах. Параметрические приемы апробированы при проектировании стадиона Сочи-2014, а также при реконструкции Лужнецкой набережной в Москве. Малеин совместно со студией Тимура Башкаева проектирует параметрический интерьер павильона «Роснано» для всемирной выставки «ЭКСПО-2010» в Шанхае.

Одним из крупнейших представителей параметризма является датский архитектор Бьярк Ингельс. Его проект небоскреба REN в Шанхае в виде китайского иероглифа «народ» вызвал большой резонанс и настороженность инвесторов. Цифровая архитектура преподается в вузах. Выпускники постпрофессиональной программы дизайна Лондонской архитектурной ассоциации на конкурсе по случаю десяти-

летнего юбилея программы выставили проект павильона, который состоит из 589 неповторяющихся элементов и более 2000 соединений.

Недавно стал развиваться новый инновационный стиль — «генеративная архитектура». Компьютерная программа на основании параметров (габариты здания и т. д.) рисует фасады, делает проект. Проект французского бюро R. Ysic под названием «абстрактное градостроительное образование» являет собой живой организм, который развивается в зависимости от изменения потребностей людей. Причем программная логика самоизменения неясна. Данный пример свидетельствует все о том же: опыт опережает теорию.

Преодоление традиционных художественных форм, желание визуализировать отношения между природой и индустрией привели на рубеже 1960—1970-х годов к появлению в искусстве направления Арте повера. Таким термином в 1967 году итальянский искусствовед Джермано Челант назвал течение, объединяющее художников из Рима, Турина, Милана и Генуи. При помощи «нехудожественных» материалов (пластик, металл) они пытались раскрыть исторические, политические, поэтические проблемы соотношения природа – индустрия. Арте повера («бедное искусство») полемизировало с минимализмом, в первую очередь американским, который, по мнению приверженцев Арте повера, занимался лишь аспектами форм.

В 1960-е годы Италия переживала период превращения из страны аграрной в страну промышленную. Искусство политизировалось, ему придавали серьезную социальную роль. Джермано Челант в книге «Арте повера: концептуальное, актуальное или невозможное искусство?» утверждал, что отказ от традиционных представлений об искусстве положит конец его коммерциализации. Первая выставка Арте повера состоялась в Генуе в 1967 году по инициативе Джермано Челанта.

В художественный контекст Арте повера включает банальные вещи и предметы. Стремясь расширить границы стиля, художники строили инсталляции, призванные раскрыть тот или иной процесс как в данный момент, так и в течение времени. В начале 1970-х годов к стилю приходит международное и коммерческое признание. Интернациональные параллели становятся более заметными, нежели национальные отличия. Художники Арте повера выставляются в Берне (1968), Лондоне (1969), Амстердаме. Вскоре стало очевидно, что искусство Арте повера не способно влиять на социальные и эстетические процессы. Художественный рынок приспособился интегрировать Арте повера в один ряд с концептуальным искусством, минимализмом, лэнд-артом.

Лэнд-арт — ландшафтное искусство, направление, возникшее в США также в конце 1960-х годов. Создаваемое художником произведение органически и неразрывно



Проект отеля «Водный мир». Сунцзян. Китай. Архитектурная группа Аткина. 2007 г.

связывалось с ландшафтом, который одновременно являлся и формой, и средством в работе дизайнера. Часто работы выполнялись в открытой и уединенной местности, доступной воздействиям природных сил. В качестве примера можно привести наиболее архитектоничные произведения Роберта Смитсона, являющие разновидность ландшафтного дизайна.

Рассмотренные авангардные направления своим рождением восходят к одному периоду: рубежу 1960—1970-х годов. Прорывы в области знания, ускорение в развитии технологий, экологии, культурного обмена вели к преодолению традиций модернизма и минимализма. Новации деконструктивизма также были ограниченными. Требовался прорыв, направления, которые бы значительно расширили творческие возможности художника. В результате на передовые рубежи вышли радикальные направления (концептуальное искусство, контекстуализм, Арте повера) и виртуальные (параметризм и генеративная архитектура), т. е. архитектура, которая следовала бы в ногу с потребностями людей, могла бы вести диалог на языках различных природно-экологических и историко-культурных сред.

Виртуальные опыты впервые выявили общие закономерности творчества природы и творчества художника, новое образное отражение действительности оказалось способным ощутить развитие этой действительности, указывая на неисчерпаемые возможности творческого мышления человека.











АРХИТЕКТУРНАЯ ФАНТАСТИКА

Пространство-время авангардного искусства всегда отличалось масштабом и измерением. Первое значительно превышало реальное, а второе как бы возвышалось и текло параллельно. Авангардные идеи в архитектуре — идеи фантастичные, назывались иногда «бумажной архитектурой», т. е. неосуществимой. Восторженное приветствие перемен, революционного порыва, преодоление конфликта,











Проект столичной церкви. Архитектор Э.-Л. Булле. 1781 г.

Церковь св. Филиппа. Архитектор Э.-Л. Булле

Кенотаф. Архитектор Э.-Л. Булле

кризиса не укладывались в существующую систему мер, ценностей, пространство. Однако время шло — и архитектурная фантастика становилась реальностью.

Этьен-Луи Булле для воплощения величественных идей революции применял запредельные масштабы, монументальные формы, строгие ритмические построения. Бесчисленные ряды колонн, сплетения арочных сводов, кессоны впечатляли грандиозностью. Булле творил в эпоху французского классицизма второй половины XVIII века. Он был учеником Франсуа Блонделя и Жермена Боффрана, Жака-Лорана Леже. В 1762 году он был избран в королевскую академию архитектуры, получил титул архитектора короля. Учениками Булле были Франсуа Шальгрэн, Александр Браньяр, Жан-Николя-Луи Дюран. Булле являлся теоретиком классицизма. Его главный труд «Архитектура, очерк об искусстве» издали почти два столетия спустя (в 1953 году), в нем были опубликованы проекты периода 1778—1785 годов — грандиозные общественные здания, которые автор называл «архитектурными телами».

Излюбленным жанром Булле являлись кенотафы, монументальные, не содержащие погребения сооружения. Кенотафы были известны в Древнем Египте, Греции, Риме, в средние века в Европе как памятники погребенным на чужбине. Внемасштабные проекты архитектора, по его словам, были адресованы вечности.

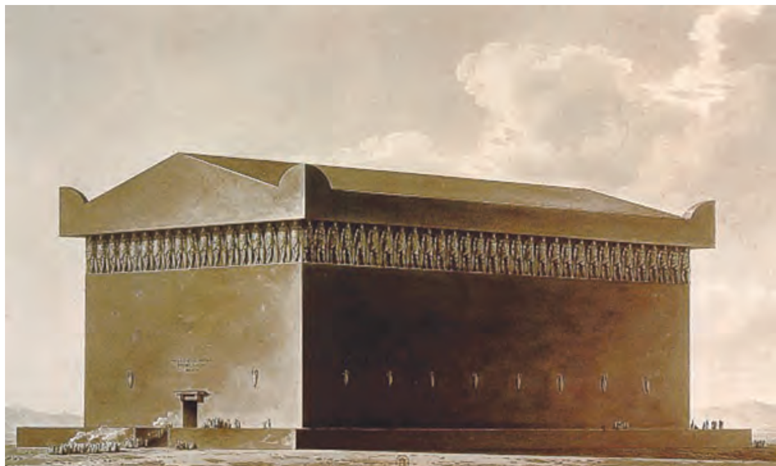
Проекты церковных сооружений Булле удивляют конкретным соотношением классики и фантастической безордерной монументальности. Проекты столичной церкви, Кафедрального собора, церкви Сен-Филип-де-Руль напоминают фантазии Пиранези на тему римской классики: грандиозные кессонированные своды, гигантские колоннады и ничтожно малые фигурки людей. Если бы не обман зрения, крестово-купольные, с портиками и колонна-

дами фасады казались бы вполне реалистичными. Но рисунок церкви в Дейте в виде гигантского конуса над полусферой или Вавилонская башня поражают чем-то неземным.

И все же классик в Булле преобладает. Его проекты триумфальных арок хотя и фантастичны, но тем не менее прорисованы в классических римских канонах, часто в сочетании с монументальными формами архитектуры Древнего Востока. Еще один элемент композиций Булле — триумфальные колонны. Они фланкируют арки, колоннады, громады кенотафов.

Сюрреалистические «архитектурные тела» Булле хотя и поражали воображение, но тем не менее постоянно отвергались. Не только циклопические пирамиды, пилоны, тумбы, но даже колоннады и колонны в предлагаемых масштабах невозможно было возвести. Гимн революции оказался неосуществленной симфонией, исполненной на бумаге.

Фактическое восприятие классической архитектуры выступает как часть мировоззрения эпохи Просвещения, зарождающегося в ней направления романтизма. Итальянский художник-график, археолог и архитектор Джованни Батиста Пиранези (1720—1778) основы искусств постигал в Венеции, где в середине XVIII века весьма популярны были художники-ведутисты. В магистрате Венеции Пиранези получил знания и об основах архитектуры. Семья Пиранези отличалась приверженностью к архитектуре и искусству классики. Отец был каменотесом,

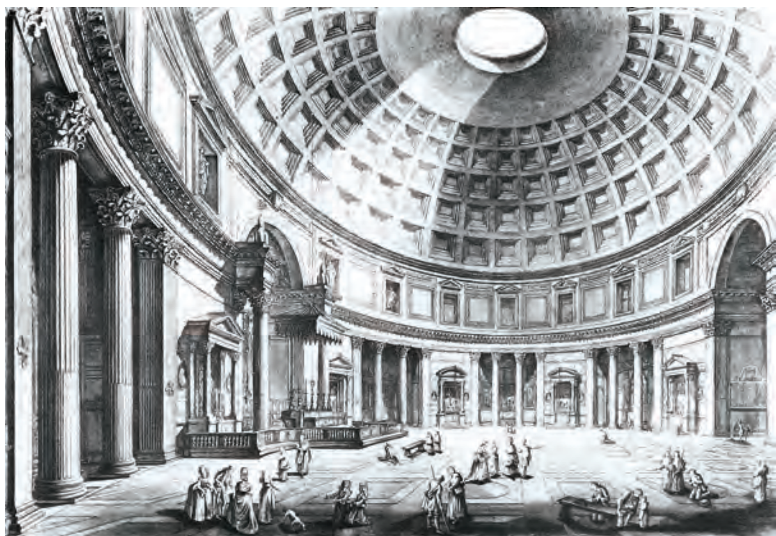




Кенотаф. Архитектор Э.-Л. Булле

Церковь в Дейте. Архитектор Э.-Л. Булле

Пантеон. Д.-Б. Пиранези









Триумфальная арка Клавдия. Современный вид

Триумфальная арка Клавдия. Д.-Б. Пиранези

Фантазия на тему римских древностей. Д.-Б. Пиранези

дядя — архитектором, старший брат Анджелло знал латынь и классическую литературу.

В возрасте двадцати лет, в 1740 году, Пиранези в составе посольской делегации дожа приезжает в Рим в качестве графика-рисовальщика. Проходит обучение искусству гравюры на металле в мастерской Джузеппе Вази, исследует памятники античной архитектуры.

Свою первую серию гравюр под названием «Первая часть набросков и перспектив, придуманных и награвированных Джованни Батиста Пиранези, венецианским архитектором» опубликовал в Риме в 1743 году. Здесь раскрылся особый взгляд художника на сложные архитектурные пространства и композицию и их монументальную выразительность. Пиранези отличался невероятной работоспособностью. За 25 лет жизни и творчества в Риме он создал огромное количество гравюр-офортов, посвященных архитектуре Древнего Рима. Все это вошло в многотомное издание «Римские древности». Здесь даны изображения не только сооружений и руин, но и капителей колонн, фрагментов скульптур, саркофагов, каменных ваз, дорожных плит, планов ансамблей и отдельных зданий.

Серия гравюр «Виды Рима» содержит крупноформатные листы, доносящие до нас облик «Вечного города» XVIII века. Изображая величественные руины, Пиранези восхищается не столько творениями рук человеческих, сколько величи-

ем разрушения. В нем он видел присутствие времени, его всесилие, руины в изображении художника кажутся более величественными, нежели в реальности.

В 1749 году Пиранези издает серию гравюр «Фантастические изображения тюрем». Архитектурные фантазии на эту тему долго не дают ему покоя, и через десять лет автор создает новые произведения. На офортных листах изображены мрачные своды, лестницы, мосты, столбы и цепи в подавляющем, загадочном, непостижимом пространстве. Художник драматизирует тему, усиливая мрачность теней, изображая людские фигурки ничтожными. «Тюрьмы» Пиранези вызвали бурную дискуссию. В них увидели предчувствие трагедий, в том числе XX века.

Графика Пиранези получила высокую оценку критиков, на выставках в лучших мировых музеях. Его ставят в ряд с такими великими графиками, как Дюрер, Рембрандт, Гойя. Творчество Пиранези оказало влияние на сюрреалистов XX века. «Апофеозы» Сальвадора Дали продолжают тему «тюрем», а архитектурная фантастика Якова Чернихова или Артура Скижали-Вейса созвучна архитектурным видениям великого графика.

Как и у Этьена Луи Булле, количество реализованных проектов архитектора-практика Пиранези было весьма мало. По поручению Папы Климента XIII он в 1763 году выполняет проект пристройки хоров в церкви Сан-Джованни ин Латерано. Главной его работой является про-



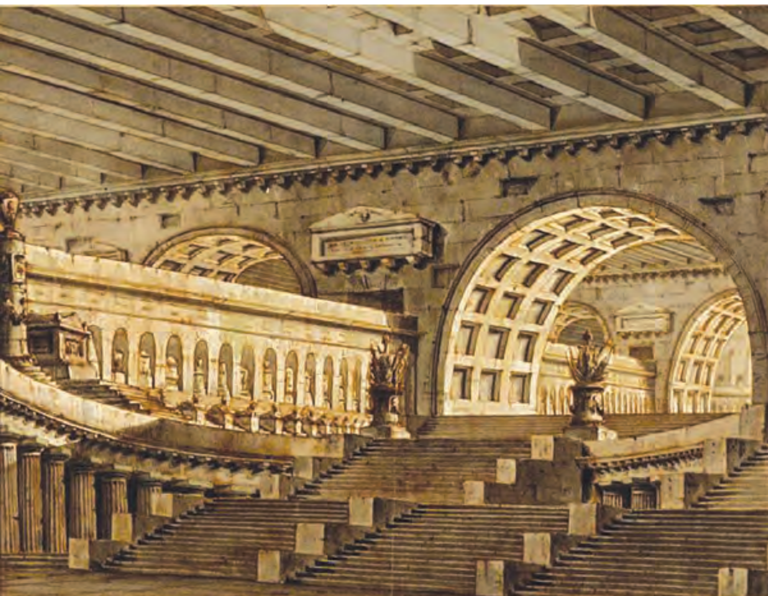


Храм в Пестуме. Д.-Б. Пиранези

Римские древности. Д.-Б. Пиранези

Римский форум. Д.-Б. Пиранези





Театральная декорация. П.-Г. Гонзаго

ект перестройки церкви Санта-Мария Авильяна (1764—1765).

В то время как Булле творил свои «бумажные» архитектурные тела в Париже, а Пиранези гравировал медные доски в Риме, еще один мастер фантазии пространства и архитектуры стал известен в России.

Пьетро ди Готтардо Гонзаго (1751—1831), мастер театрально-декоративной живописи, архитектуры, садово-паркового искусства, в 1792 году приезжает в Санкт-Петербург. Обучение изящным искусствам прошел в Милане и Венеции, учился у известного архитектора и гравера Джорджа Пиранези. В 1822—1823 годах Гонзаго работает в Павловске, расписывает галерею, фрески на фасадах дворца, выполняет эскиз плафона Большого зала. Художник достиг высочайшего мастерства в создании иллюзорных живописных эффектов. Росписи стирали грань между архитектурой и живописью. По словам современников, собаки пытались вбежать, а птицы влететь в пространство гонзаговских фресок. Стены романтической мельничной башни расписаны под руины — образ, модный тогда в садово-парковой архитектуре.

Гонзаго участвовал в конкурсе на строительство Казанского собора, объявленном Павлом I. Художник обрел большую известность как автор многочисленных иллюзорных архитектурных декораций для театров. На декорациях были изображены величественные, полные света колоннады, арки, кессонированные своды, образующие сложную, многоплановую перспективу. Лестницы и эспланады, статуи на пьедесталах, залитые светом, контрастно оттененные, создавали мизансцену архитектурной фантастики. В отличие от мрачных, руинированных сюжетов Пиранези драпировки Гонзаго оптимистичны и просветленны. Они ближе к сводам и колоннадам Булле.



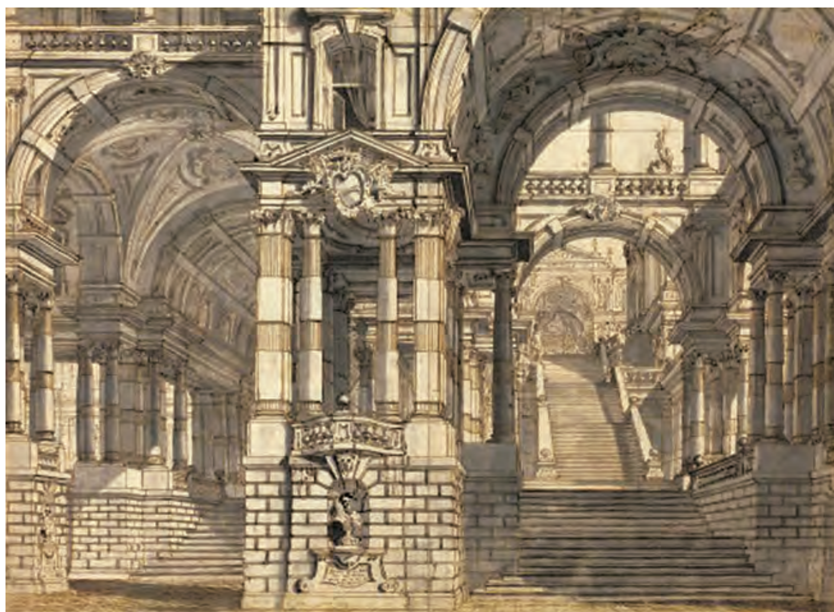
Театральная декорация. П.-Г. Гонзаго

Декорации Гонзаго были настолько выразительны, что устраивались спектакли, состоящие только из их созерцания, медленной смены картин перед очарованным зрителем.

В период работы в Павловске Гонзаго проявил себя как мастер романтических английских парков. Садово-парковые композиции театрализованны. Рекреации художник формирует как сценические площадки, деревья, кусты и рощи воспринимаются как действующие персонажи. При движении выступают новые «герои», а прежние сливаются с кулисами. Зритель ощущает себя на грани сцены или картины, испытывая желание двигаться дальше, в даль, непостижимую, как мечта. Пейзажи Павловского парка в исполнении Гонзаго — гимн стихиям Воздуха и Земли. Пейзажи «Белой березы», «Парадного поля», пруды в виде каскада скрытых в густых зарослях неподвижных вод (гимн Земле и Воде), красная долина вдаль реки Славянки с уходящими вдоль вековыми деревьями свидетельствовали о рождении русского пейзажного парка.



Театральная и пейзажная сценографии Гонзаго, иллюзии и фантазии явились источником новаторских



Из серии «Римские древности». Д.-Б. Пиранези

Театральная декорация. П.-Г. Гонзаго





Вид на мост и крепость Сан-Анджелло. Д.-Б. Пиранези

Театральная декорация. П.-Г. Гонзаго

находок в восприятии архитектуры, искусства, среды.

Всплеск фантастики в искусстве в первые десятилетия XX века обозначил духовный и эмоциональный прорыв, преодоление вселенского военного и революционного кризиса. Во всеобъемлющем порыве скорее отстроить, восстановить, двинуться дальше, вперед сначала обратились к тем видам искусства, которые ярче отражали пафос индустриализации. В симфонической пьесе «Завод» композитор Александр Мосолов воспроизводит образ работающего предприятия (1927). В течение ряда лет ведущие симфонические оркестры Москвы и Санкт-Петербурга начинали с исполнения пьесы свои музыкальные вечера. В те же годы Сергей Прокофьев пишет знаменитый «Стальной слон», а Дмитрий Шостакович — балет «Болт».

В манифесте пролетарской «Поэзии рабочего удара» Алексей Гастев писал: «Черные трубы, корпуса, шатуны, цилиндры. Готов говорить с вами, поднять перед вами руки, воспеть вас, мои железные друзья... Иду на завод, как на праздник, как на торжество».

В таких условиях начало формироваться творчество яркого представителя архитектурной фантастики — Якова Чернихова. Родился в 1889 году в Павлограде. В 1904—1914 годах проживает в Одессе и учится в местном художественном училище, тогда филиале Императорской академии художеств.

В 1912 году Чернихов переезжает в Санкт-Петербург и поступает в Императорскую академию художеств на живописный факультет. Четыре года спустя, в 1916 году, переводится на архитектурный факультет, где обучается под руководством Л. Н. Бенуа. После окончания учебы Яков Чернихов некоторое время проектирует промышленные здания, а в 1927 году создает научно-исследовательскую экспериментальную лабораторию архитектурных форм и методов гравирования. Здесь он занимается проектной и экспериментаторской работой, пропагандирует графику. Начертательную гео-





метрию, рисунок он сравнивал с грамотностью.

Яков Чернихов ведет плодотворную преподавательскую работу на архитектурных и строительных факультетах, разрабатывает для студентов методологические пособия, ускоряющие обретение навыков графики. Он преподавал в Ленинградском институте инженеров путей сообщения, Промышленной академии Наркомата тяжелой промышленности, Транспортной академии Наркомата путей сообщения им И. В. Сталина, Институте инженеров водного транспорта.



В конце 1920-х — начале 1930-х годов Чернихов издает книги архитектурных фантазий: «Основы современной архитектуры» (1929—1930), «Конструкции архитектурных и машинных форм» (1930), «Архитектурные фантазии. 101 композиция» (1933). Графические работы, полные экспрессии, романтики, революционного пафоса, принесли автору всемирную известность. В 1933 году работы Чернихова были представлены на выставке «2222 архитектурные фантазии». В 1930—1940-е годы он выполняет цикл работ под названием «Дворцы коммунизма», «Архитектура будущего», «Архитектурные ансамбли».

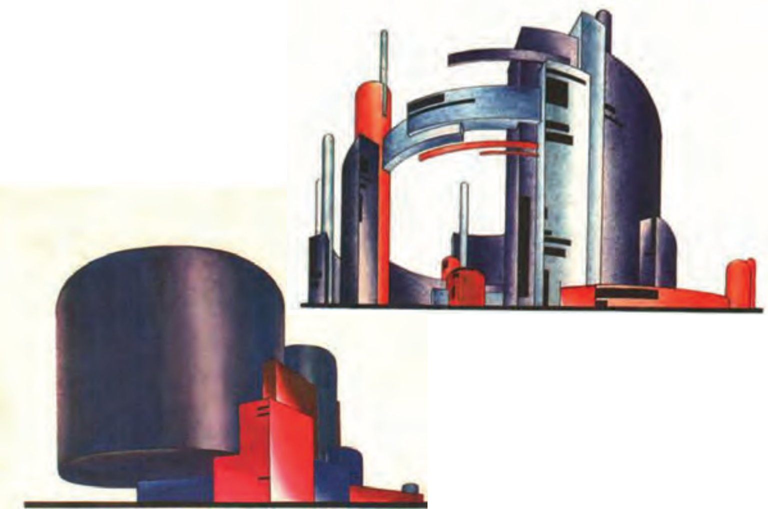
Графические фантазии Чернихова оказали определенное влияние на архитектуру XX века. Они стали источниками творческого вдохновения для многих современных

Архитектурная композиция. Я. Чернихов

Промышленные здания. Я. Чернихов

Проект завода. Я. Чернихов





Архитектурная графика. Я. Чернихов

Графическая композиция. Я. Чернихов

Графическая композиция. Я. Чернихов

зодчих. Среди реализованных проектов Чернихова следует отметить водонапорную башню завода «Красный гвоздильщик» (Санкт-Петербург, 1931 г.), а также проекты дома отдыха рабочих «Северолес» (в соавторстве с С. Е. Бровцевым, 1933 г.), здания научно-исследовательского института «Механобр» (совместно с С. Е. Бровцевым и С. В. Малиновским, 1933 г.).

Из научного наследия Якова Чернихова следует отметить книги «Основы современной архитектуры» (1925—1930) и «Анализ построения классического шрифта» (конец 1940 г.), работы «Энтазис и фуст колонны», «Методы архитектурного проектирования», «Цвет и свет», «Эстетика архитектуры», «Красота в архитектуре» и др.

Из графических циклов, помимо опубликованных в книгах, выделяются «Архитектура дворцов» (1934—1941), «Пантеоны Великой Отечественной войны» (1942—1948), перекликающиеся с темами рисунков Булле. Работы других циклов созвучны сюжетам Леду и Сант-Элиа. Графические фантазии на тему дворцов сопоставимы с рисунками Пиранези. По масштабу своего вклада в развитие архитектурной фантазии Чернихов стоит в одном ряду с вышеназванными мастерами последних двух столетий.

Яков Чернихов, теоретик «Производственного искусства», признавая самодовлеющую роль машин, тем не менее не фетишизировал ее. В отличие от радикальных конструктивистов он понимает конструктивизм как явление органическое, присущее природе, как проявление организованной системы. Пройдя конструктивистское перевоплощение, машина у Чернихова обретает монументальные формы. Статика и динамика механизма в рациональности и конструктивности эстетична в отличие от архитектуры, интерпретирующей формы машин. Эстетическое понимание пространства и мысли он дополнял



видением их как некоего художественного формообразования. «Созвучие форм порождает в своем гармоническом сочетании «мелодию», — писал он. Чувство, вызываемое содержанием удачно найденной конструкции, сравнимо с переживанием при созерцании высокого произведения искусства».

Анализируя гармоничное сочетание конструкций и форм, Чернихов часто говорил об устремленности. Здесь, по-видимому, понималось образное воплощение динамики. Он отличал устремленность в готике от таковой в летательных аппаратах, двигателях, поражающих мощью. В работе машин звучит музыка времени, и в единстве двигателя и конструкции появляется «машинная одушевленность». У Чернихова возникает определение «конструктивной мелодии», порождаемой творческим сознанием конструктора.

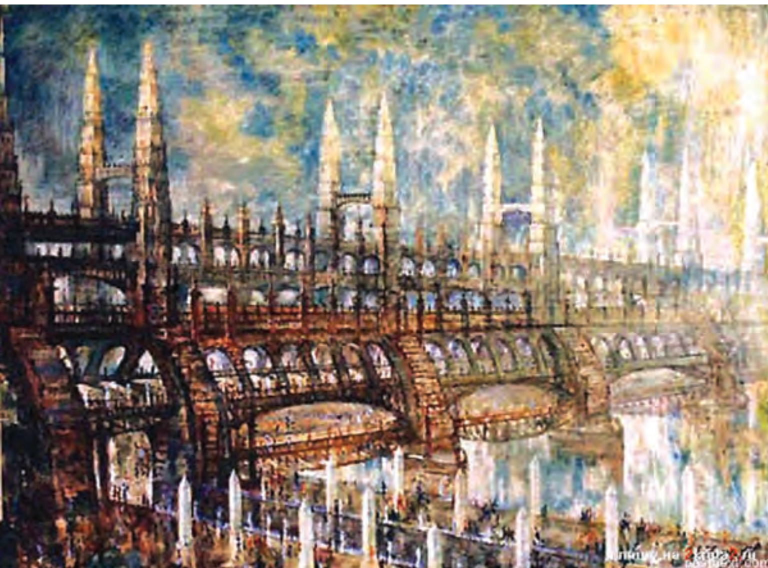
Вместе с тем автор писал, что современные промышленные здания должны отвечать «производственным принципам» эпохи. Лаконизм, утилитарность, простота и четкость форм при участии присущей машине функциональной целесообразности должны определять новый стиль в архитектуре. И вновь он видит в машине не механическое сооружение, а «нечто самодовлеющее и, в известном смысле, не чуждое искусству».

На грани прошлого и нынешнего веков, в условиях технико-виртуальной и иных авангардных направлений архитектуры возрождение архитектурной фантастики выглядит закономерным. Футуризм в архитектуре уподобляется научной

Графическая композиция. Я. Чернихов

Архитектурная графика. Я. Чернихов





Фантастический город. Я. Чернихов

Галактический город. Из фильма «Звездные войны». 1999–2005 гг.

фантастике. Концептуальные планировочные решения и проекты способны визуализировать архитектуру будущего. Питательной средой формирования фантастических форм является пространство, разумеется, не реальное, а концептуальное, спекулятивное — то, в котором не действуют законы физики или морали. Это пространство, где носителями сознания являются не только люди, но и машины: кибероны, мегатроны, трансформеры.

Виртуальная архитектура заимствовала кое-что из виртуальной анимации. Но имеет место и обратное, когда кинофантастика обращается к архитектуре и фантастике архитектурной. В фильмах-фэнтези «Звездные войны», «Властелин колец», «Гарри Поттер», экранизации романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (реж. В. Бортко) архитектура определяет пространство, образно-эмоциональную среду, мизансцену сценического развития. Фантастические города, дворцы и крыши где-то напоминают наброски Сант-Элиа, где-то — рисунки Этьена Булле. Но любопытно то, что пространство развития событий — пространство готическое, это фантастика на тему готики. Архитектура иных миров представляется как готическая, путешествия в прошлое и будущее, фантастические сюжеты на темы современности также ведут к готике.

Архитектура готики, с точки зрения эволюции европейской культуры, ярчайшее самобытное явление. Страны Западной Европы воспринимают ее как национальную черту. Восточная Европа не знала готики. Но есть те, кто считает, что готика пришла сюда с модерном. Готика ярко блеснула на фоне постепенно разворачивающейся, восходящей корнями к Античности классики. Ее зарницы появлялись и позднее, а сегодня — в фантастике. Складывается ощущение, что готика остается непонятной в сравнении с ренессансом, барокко, классицизмом, возможно, привлекая таинственностью, вселенским масштабом.

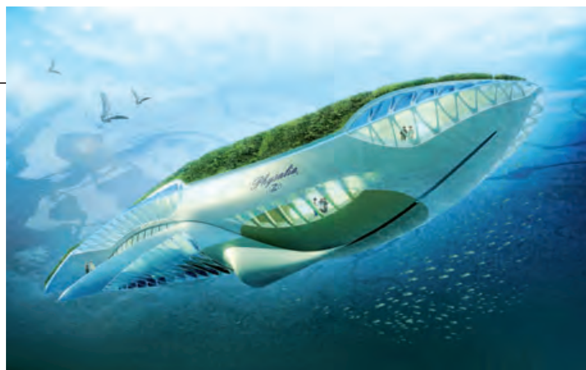
В «Звездных войнах» художники А. Хьюз, Д. Росс, А. Робинсон и дру-



гие создали величественную готическую симфонию городов далеких галактик. Во «Властелине колец» режиссер П. Джексон видит в готике продолжение природы: вершин и хребтов, ущелий и долин, снятых в Новой Зеландии. В фильме «Гарри Поттер» готика (несмотря на то, что съемки велись в известном шотландском замке) впечатляет колоссальностью, наподобие той, что присутствует в рисунках Леду, Булле, Пиранези. В «Мастере и Маргарите» мистическое пространство Воланда готическое, торжественное. Величественная лестница ведет к устремленным ввысь сводам, аркам, колоннам. В современной туриндустрии создаются тематические парки с визуализированной архитектурой, посвященные Гарри Поттеру. Такие парки открыты во Флориде и Калифорнии, готовятся к открытию в Сингапуре и Японии. В Новой Зеландии, в местах съемок «Властелина колец», можно посетить экзотические уголки Средиземья, сады Изенгарда, увидеть леса Хоббиттона и Бакленда, белый мост Лотлориена, город Хоббиттон и даже поселиться в жилище хоббитов.

Фантастика кинофильма «Звездные войны» вдохновила известного деконструктивиста Рема Коолхаса на создание проекта глобального города в Дубае. Гигантский объект высотой в 44 этажа планируется разместить на искусственном острове в комплексе существующего острова-пальмы. Глобальный город выполнен в виде сферы, напоминающей космическую станцию «Мертвая звезда». В сфере разместятся жилые дома и общественные организации, соединенные эскалаторами, будут проложены транспортные и пешеходные улицы. В глобальном городе может поселиться полтора миллиона человек.

Между архитектурной фантастикой и архитектурой существует как прямая, так и обратная связь.



«Физалия». Архитектор В. Каллебаут



Подводный город. Архитектор В. Каллебаут



Кадр из фильма «Мастер и Маргарита». Режиссер В. Бортко. 2005 г.







Город Ривенделл. Из фильма «Властелин колец». 2001 г.

Трапезный зал. Из фильма «Гарри Поттер». 2001–2011 гг.

Они образуют диалектическую триаду: архитектура-источник – фантастика – архитектура-авангард. Это весьма интересное явление с точки зрения развития и взаимосвязи искусств, требующее дальнейшего изучения. Так, фильм «Звездные войны» вдохновил архитекторов группы Heerim Architects, проектирующих гостиницы для Баку, на создание сооружений, воплощающих образ луны (здание «Полнолуние» и здание «Полумесяц»).

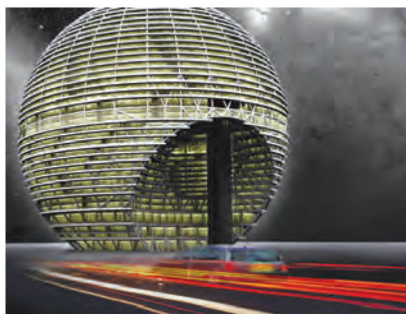
Архитекторы Д. Тацциоли, С. Чен и Т. Уоллес спроектировали в городе Сан-Хуан в Пуэрто-Рико экоотель, напоминающий башню-трансплантант, похожую на фантастическое живое существо.

Местом воплощения фантастических идей остается Дубай. Архитектор Мила Резанова спроектировала для столицы Эмиратов отель-сферу, нависающую на краю скалы над океаном.

В лагуне острова Фиджи задумано строительство подводного курорта «Посейдон» в виде 48 миникоттеджей в стеклянных колбах под водой. Русский архитектор Александр Асадов предлагает проект аэроотеля в виде парящего над морем кружева.

Архитектор-дизайнер Тимоти Паттерсон в конкурсе на лучший памятник Майклу Джексону представил проект «отеля-робота», носящего имя певца. Архитектор Ж. Сантосуоссо разработала плавучие структуры в виде подводных позвоночных обитателей. В русской дизайн-студии «Remistudio» создан проект арк-отеля «Новый ковчег». Это искусственная биосфера с садом внутри, способная как стоять на берегу, так и плыть по океану, не страшась землетрясений, гигантских волн, цунами.





На искусственном острове в Абу-Даби планируется построить отель «Бриллиантовое кольцо» в виде спирали, словно пронзающей колесо обозрения. На одном из искусственных островов Дубая планировалось построить веерообразный отель «Апейрон».

Проект отеля в Зайед-Бей в Абу-Даби напоминает динамичную спираль, слоистое футуристическое «тело», задуманное архитекторами фирмы «Leeser Architecture». Номера, кафе, рестораны, конференц-залы, бассейн и беговые дорожки на крыше вполне удобны и функциональны.

Бельгийский архитектор Винсент Каллебаут недавно открыл новое направление фэнтези в архитектуре — экологическое. Винсент Каллебаут родился в 1977 году, в 23 года с отличием окончил институт имени Виктора Орты в Брюсселе, блестяще защитив дипломный проект «Парижский метамузей искусств и цивилизаций». Концепт-проект «Благоухающие джунгли» — комплекс колоссальных сооружений на берегу моря, призванных снизить плотность расселения на побережье, приблизить людей к чистым слоям атмосферы (искусственные мелкие города). Его города, плавающие в океане, парящие в небесах, подобны живым существам. «Океанические просторы будущего»

Замок. Из фильма «Гарри Поттер». 2001–2011 гг.

Проект глобального города. Дубай. Архитектор Р. Коолхас

Гостиница «Полумесяц». Баку. Проект. Компания «Heerim Architects»







Гостиница «Полнолуние». Баку. Проект. Компания «Heerim Architects»

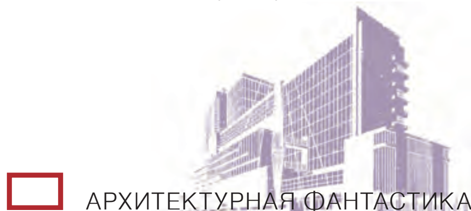
«Отель-робот» Майкла Джексона. Лас-Вегас. Проект. Архитектор Т. Паттерсон

и «дома-амфибии» очевидно бионичны, но не лишены готической остроты.

Готический город, поддерживаемый классическими колоннами, присутствует в современных архитектурных фантазиях. Московский архитектор Артур Скижали-Вейс (родился в 1963 году), ученик академика архитектуры Я. Б. Белопольского, автор проектов ряда жилых и общественных зданий, с 1999 года начал работать в жанре архитектурной фантастики. Выбор направления он позиционирует как переосмысление архитектурной классики, отмечает, что вдохновился образами литературы и кино, достижениями науки и техники.

Рисунки Скижали-Вейса — это воспоминание о будущем. Любопытно, что тема готики преобладает и в его архитектурных фантазиях. Сюжеты «Волшебный город», «Готическая сифония», «Сооружения в пустыне» проникнуты идеализацией «острого галльского смысла». Напоминающие гигантские кактусы формы детализированы по-готически.

Архитектурная фантастика Леду, Булле, Пиранези, Гонзаго стремилась облечь пространство в идеализированные классические формы. Сюжеты Татлина и Лисицкого, Чернихова и Скижали-Вейса, Хьюза и Росса, Джексона и Каллебаута видят в архитектуре машину, занявшую в пространстве место рядом с человеком. Машина заявляет о своих правах, влияет на динамику жизни, и первыми на эти перемены реагируют художники.








НОВАТОРСКИЕ НАПРАВЛЕНИЯ БЕЛОРУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ



Авангардные направления в архитектуре Беларуси XX — начала XXI столетия следует рассматривать в европейском контексте. В первые десятилетия XX века заметный резонанс в развитии изобразительного искусства и архитектуры имели достижения Витебской художественной школы. Сто пятнадцать лет назад Ю. Пэном была организована студия, положившая начало школе, в которой работали Марк Шагал,





Казимир Малевич, Лазарь Лисицкий, Игорь Цадкин и другие видные мастера.

В начале 1910-х годов Казимир Малевич создал направление в авангардном искусстве, получившее название супрематизм (от лат. *supremus* — наивысший). Направление провозгласило идею «чистого» творчества, приравнивая творчество художника к природе. В 1919 году Малевичем и его учениками была создана группа под названием «Утвердители нового искусства» (УНОВИС).

Истоки идей супрематизма — в экзистенциальных течениях, питавших абстрактно-формалистические направления в искусстве. Малевич стремился вывести искусство за пределы трех-, четырехмерного пространства в особое психическо-космическое измерение. Знаковые (супрематические) конструкции должны были заменить символы традиционного искусства и увести зрителя к космическим мирам. Малевич с увлечением сочинял архитектоны и клониты, под воздействием новейших открытий в космологии рассуждал о космическом утилитаризме. Основа геометризма Малевича — квадрат. В нем он видел сущностные знаки бытия. Сведя к минимуму изобразительность, Малевич оставлял черное и белое как приглашение в бесконечность. Однако бесконечность понимается им экзистентно. Она внутри человека, как и все ценностное и все блага. Супрематизм сосредотачивает дух на созерцании собственных глубин. Расставаясь с миром образов, Ма-



Композиция «Письменный стол и комната». К. Малевич. 1913 г.

Точильщик. К. Малевич. 1912–1913 гг.

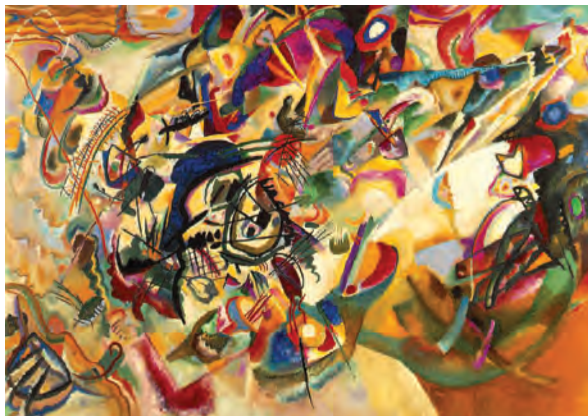
На бульваре. К. Малевич. 1930 г.

левич ведет к миру беспредметных ощущений. Сущность беспредметна и безлика — апофатична, т. е. невыразима. Она вызывает ощущение страха перед величием небытия, т. е. перед непостижимостью смысла жизни.

В своей философии Малевич во многом предвосхитил экзистенциалистов. Черный квадрат на белом фоне как супрематическая икона помогал, по мысли художника, духовно одаренному человеку погрузиться в медитацию.

Значение творчества Казимира Малевича для развития архитектурного авангарда в том, что оно прямо повлияло на становление европейского конструктивизма. Архитекторы и художники голландской группы «Де Стиль» пытались строить в стиле супрематизма (вилла Шредер), некоторые формальные находки Малевича заимствовал Татлин. Сам Малевич отрицательно относился к конструктивизму, видя в нем «обнаженный материализм». Наиболее последовательными продолжателями идей Малевича стали минималисты, а полвека спустя (во второй половине XX века) — приверженцы концептуальной архитектуры.

Еще одним выдающимся деятелем европейского авангарда является представитель Витебской художественной школы Эль Лисицкий. Совместно с Казимиром Малевичем разрабатывал основы супрематизма. Художественное образование получил в Дармштадте и Рижском политехническом институте, эвакуированном в годы Первой мировой войны в Москву. Трудился в архитектурном бюро Великовского и Клейна. В 1916 году принимал участие в этнографических экспедициях по городам и местечкам Литвы и Белорусского Поднепровья



Композиция № 7. В. Кандинский. 1913 г.



Композиция № 8. В. Кандинский. 1923 г.



Желтое – красное – синее. В. Кандинский. 1925 г.



в 1921 году — в Москве в ВХУТЕМАСе, затем (в 1926 году) в ВХУТЕИНе. Архитектурные работы Эль Лисицкого немногочисленны и выполнены в духе конструктивизма, который понимался им как супрематическая архитектура (Лисицкий некоторое время был членом группы «Де Стиль»). Эль Лисицкий в 1923—1925 годах занимался проблемой вертикального зонирования городской застройки. Им выполнены проекты «горизонтальных небоскребов» для Москвы.

с целью выявления и фиксации памятников еврейской старины. Позднее, в 1923 году, он издает в Берлине теоретическую статью о еврейском декоративно-прикладном искусстве, предваряющую репродукции росписей могилевской синагоги на Школище. В 1919 году по приглашению Марка Шагала Эль Лисицкий приезжает в Витебск, где до 1920 года преподает в Народном художественном училище,



Проун. Эль Лисицкий. 1921–1923 гг.

Проун. Эль Лисицкий. 1921–1923 гг.

Наиболее известное конструктивистское сооружение Лисицкого — здание типографии журнала «Огонек» (1930—1932) на Самотеченском переулке в Москве. План типографии похож на схему горизонтального небоскреба. Контрастно смотрятся огромные квадратные и маленькие круглые окна на фасадах.

К творческому методу Эль Лисицкого следует отнести проработку основных компонентов архитектурных форм: массы, пропорций, ритма, пространства, в оригинальных графических композициях — «проунах». Эти композиции автор рассматривал как «проекты установления нового». Графика проунов трактовалась как переход от живописи (линеарно-цветового изображения) к архитектуре. Последовательность рисования проунов являла собой творческие этапы на пути к архитектуре. Эль Лисицкий противопоставлял прикладной направленности изобразительного искусства формообразующие возможности архитектуры, на которые, как на конечную цель, и ориентировал проуны.

Значение творчества Малевича и Лисицкого в том, что, продвигая идеи супрематизма, они способствовали распространению функционалистических тенденций в архитектуре, в частности, конструктивизма. Сторонник «чистого искусства» Малевич видел в архитектуре возможности яркой реализации композиций, где линия, плоскость, цвет образуют абстрактный, но выразительный образ, имеющий множественность смыслов (прочтений). Градостроительные композиции Лисицкого стали предтечей идей, которые Ле Корбюзье выдвинет в своем «лучезарном городе».

В 1928 году в Минск приезжает архитектор Георгий Лаврентьевич Лавров, недавно окончивший ВХУТЕМАС (1922—1926). На протяжении шести лет работы в Беларуси он строит ряд сооружений, в которых последовательно придерживается принципов конструктивизма как творческого метода. В период с 1928 по 1931 год архитектор возводит в Минске два комплекса: университетского и клинического городков. Несколько зданий клинического городка сохранилось на территории 1-й клинической больницы, из корпусов университетского городка следует отметить корпус географического факультета. Знаковым сооружением Лаврова является здание библиотеки им. В. И. Ленина в Минске, построенной в 1930—1932 гг.

Архитектор мастерски использовал те возможности свободной планировки, компоновки разновеликих объемов, пространств, наполненных светом, которые давал конструктивизм. Здание удачно вписано в сложный ландшафт на склоне надпойменной террасы. Главный акцент — полукруг зала картотеки над входной лоджией на тонких, стройных пилонах. Далее следует гармоничная игра линий и плоскостей, больших стеклянных витражей и ритмичных вертикалей слегка утопленных окон корпуса хранилищ.

В 1932 году Георгий Лавров выполняет проект здания Большого театра на площади Парижской коммуны в Минске. Композиция здания театра вытянута, строится на чередовании протяженных лент остекления, витражей. Кульминацией композиции является просторный излом, логически завершающий и объединяющий игру объемов и форм. Привлекает внимание симметрия, не характерная для конструктивизма, и подчинение схемы построения



Здание библиотеки им. В. И. Ленина. Минск. Архитектор Г. Л. Лавров. 1930–1932 гг.





Дом Советов. Могилев. Архитектор И. Г. Лангбард. 1936–1940 гг.

Большой театр оперы и балета. Минск. Архитектор И. Г. Лангбард. 1934–1938 гг.

объемов куполу, приземистому, давящему, усиливающему распластанность и протяженность. Проект не был осуществлен.

В начале 30-х годов прошлого века Лавров работает над проектом зданий Президиума Академии наук БССР. По его чертежам возводятся два корпуса, но в 1935 году дальнейшее проектирование и строительство передается Иосифу Лангбарду.

Иосиф Григорьевич Лангбард — один из выдающихся архитекторов Беларуси, СССР и Европы. Его художественное наследие оказало значительное влияние не только на архитектуру 1930-х годов, но и на развитие современной архитектуры. Выпускник архитектурного факультета Петербургской академии художеств (1907—1914), ученик знаменитого зодчего Александра Померанцева после нескольких лет работы в Петрограде в 1929 году выигрывает конкурс на лучший проект Дома Правительства в Минске и переезжает в столицу Белоруссии.

Строительство Дома Правительства было осуществлено в 1930—1934-е годы. Здание представляет собой один из лучших архитектурных ансамблей Европы. Иосифу Лангбарду присваивается звание заслуженного деятеля искусств БССР.

На следующий год (1935) И. Лангбард разрабатывает проект Дома Советов в Могилеве, куда предполагается переезд правительства республики. Строительство завершается в 1930—1940-е годы. Композиционно Дом Правительства в Минске и Дом Советов в Могилеве близки. В обоих случаях архитектор удачно решает формирование пространств площадей. Но в Доме Советов крылья выполнены в виде полукруга, пластическое их решение тяготеет к традиционализму.

Еще по прибытии в Минск Лангбард предложил макеты зданий Государственного театра оперы и балета и Дома Красной Армии. С 1933 года начинается их реализация. В 1934—1938 годах строится здание Большого театра. Лангбард пошел иным, по сравнению с проектом Лаврова, путем. Он положил в основу уже апробированные на провинциальных театральных зда-

ниях в Могилеве, Мозыре и Бобруйске принципы планировочной связи вестибюльно-зальной группы с прямоугольником сценического объема. В господствующем в те годы в СССР представлении о театре наблюдалось стремление сблизить сцену и зрителя, преодолеть академическое разделение ярусного зала и сцены порталом. Первоначально зал строился вместительностью на 3 тыс. мест, сценическая группа при этом должна была вдвое превышать объем зала. Общий объем здания насчитывал свыше 300 тыс. кубических метров. Вскоре численность зала пришлось сократить в два раза, но уменьшить общий объем было невозможно. Архитектура представляет собой каскад крупных масс с четким вертикальным ритмом пилястр и оконных ниш. Столбовые порталы семи основных и вспомогательных входов усиливают ритмичность и динамику. Полукруглая планировка вестибюльно-зальной группы внешне отчетливо читается в массах полуцилиндров (вестибюльного и зального). Третий полуцилиндр экранировал конструкцию крыши. Таким образом, вместо горизонтального варианта Лаврова был осуществлен вертикальный Лангбарда.

В 1934—1939 годах по проекту И. Лангбарда строится здание Дома Красной Армии в Минске. Оно возводится на фундаментах бывшего архиерейского подворья и представляет удачно найденную монументальную композицию, вписанную в склон надпойменной террасы. Строгие симметричные портики, полуколонны-пилястры, высокий массивный аттик, тяжелые балконы образуют строгую ампирную архитектуру. Более органично решены боковые фасады с широкими витражами, конструктивна форма сценической коробки. С некоторой осторожностью здесь можно отметить традиционалистское толкование классики, присутствующее в этот период в архитектуре Центральной Европы.

Обычно сооружения И. Лангбарда в Минске относят преимущественно к конструктивизму (Дом Правительства, Большой театр), хотя



Дом Красной Армии. Минск. Архитектор И. Г. Лангбард. 1934–1939 гг.



Здание Президиума Национальной академии наук Беларуси. Минск. Архитектор И. Г. Лангбард. 1935–1938 гг.



Здание Президиума Национальной академии наук Беларуси. Минск. Архитектор И. Г. Лангбард. 1935–1938 гг.

сам автор архитектурный порядок, соизмеримость форм, четкость и яркость композиции видел в классике. Он являлся практическим сторонником развития и использования традиций. В Доме Правительства прослеживается четкий, симметрично построенный план и подчиненное ему объемно-пространственное решение, это касается и архитектуры Большого театра, Дома Советов в Могилеве.

В 1935 году И. Лангбарду поручают переработку проекта зданий Президиума Академии наук, над которым работал Г. Лавров. К этому времени архитектурная концепция конструктивизма перестала соответствовать идеям воплощения образа социализма. Средства выразительности конструктивизма считались весьма скромными, большие плоскости бетона и стекла требовали высокого качества выполнения работ и соответствующих материалов. Возвышенные вертикальные линии, монументальность архитектуры Лангбарда сочли достойными, соответствующими идеологическим требованиям.

Иосиф Лангбард переоблицовывает фасады построенных Лавровым корпусов, соединяет их полукруглой вестибюльной группой с широкой парадной лестницей. С внешней стороны корпуса создает полукольцо колоннады, органически связанное с широкими аттиками корпусов и вестибюля. Каскад лестниц усиливает торжественность и монументальность. Оформление входного портала, лепной декор, витражи окон вестибюля и расположенного над ним большого зала усиливали выразительность «храма науки». Колоннада и широкие витражи создавали связь внутреннего и внешнего пространств.

И здесь успех решения достигнут благодаря авторской последовательности в выборе творческого метода, прочтении классики, приверженности вертикальным выразительным средствам (колоннада, пилястры, движение по восходящей). Лангбард писал: «Горизонтальная форма представляется как состояние спящего или мертвого человека, что отрицательно воздействует... вертикальное положение олицетворяет жизнь, бодрость и силу, оно противоречит тяге к земле».

Из иных проектов Лангбарда, реализованных в Беларуси, следует назвать комплекс театра и кино в Орше (1930), реконструкцию Театра им. Янки Купалы в Минске (1938), проект кинотеатра «Победа» (осуществлен в 1950 г.).

В 20—30-е годы прошлого столетия в архитектуре восточных ре-

гионов Беларуси преобладал конструктивизм. В нем работали А. Васильев (клуб металлистов в Витебске, 1929—1933 гг.), А. Буров (клуб пищевиков в Минске, 1927—1928 гг.), А. Оль (Дом культуры в Бобруйске, 1930 г.), А. Дубанович (Дом офицеров в Гродно, бывшее здание ВОХра, 1935 г.), Э. Лоссер (кинотеатр «Красная Зорька» в Минске, 1928 г.), Г. Гольц, М. Парусников (Госбанк в Минске, 1917—1930 гг.), И. Володько (Обсерватория в Минске, 1934 г.), а также А. Воинов, И. Запорожец, А. Гиляров, С. Гайдукевич, В. Радкевич и многие другие.

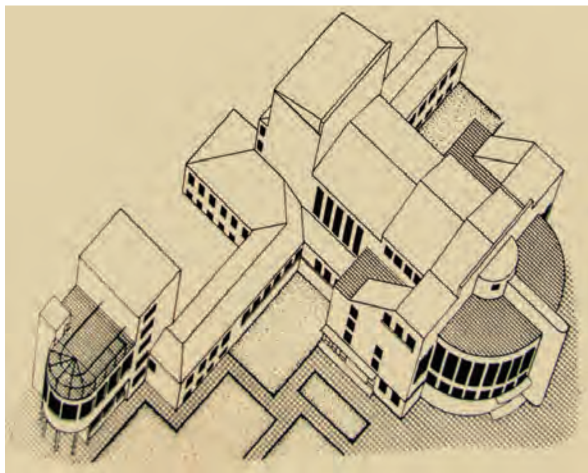
В западных областях, входивших в состав Польши, ситуация была иная. Городские особняки, магазины и конторы строились преимущественно в стиле модерн (Гродно, Брест, Пинск). В местечках преобладали дома так называемого усадебного («дворкового») стиля, реже — стиля ар деко (Новогрудок, Браслав, Волковыск и др.). В крупных административных и банковских зданиях использовались мотивы классицизма (здание банка в Бресте, С. Филасевич, 1926 г.). Усадебный стиль понимался как воплощение национальной архитектуры. Известный варшавский архитектор Ян Клос разрабатывал в этом стиле типовые проекты гмин, корчем, магазинов и местечковых домов-лавок (Браслав). Они отличались заметным этнографическим колоритом. В «старопольском» стиле строились церковные сооружения (костелы) по проектам Растворовского (Дойлидки, 1936 г.), Войцеховского (Руда Яворская, 1936 г.).



Площадь Независимости. Минск



Обсерватория. Минск. Архитектор И. Володько. 1934 г.



Дом культуры. Бобруйск. Архитектор А. Оль. 1930 г.







Учебный корпус № 15 БНТУ по пр. Независимости. Минск. Архитекторы В. Аникин, И. Есьман. 1983 г.

Комплекс аэропорта «Минск-2». Архитекторы Б. Ларченко, Ю. Григорьев, Г. Сысоев и др. 1976–1994 гг.

Жилой комплекс по ул. Наполеона Орды. Минск

Новаторские веяния проявились в архитектуре Беларуси в послевоенный (восстановительный) период 1945—1955 годов. Выдающимся достижением советской архитектуры стало строительство ансамбля проспекта Независимости в Минске. Еще в августе 1944 года Комитет по делам архитектуры СНК СССР направил в Минск комиссию в составе А. Щусева, Н. Колли, А. Мордвинова, В. Семенова, В. Рубаненко, И. Лангбарда и Н. Трахтенберга для определения состояния разрушенного города и предложений по его восстановлению. Разработанная схема принимается правительством республики как основа будущего генерального плана. Предусматривалось в качестве главной оси создать сквозную магистраль (диаметр) с системой площадей, на пересечении с ней — воднопарковый диаметр (вдоль Свислочи), формирование нового центра (ныне ансамбль Октябрьской площади), преобразование радиальной планировки в радиально-кольцевую.

Проектирование главного проспекта являлось уникальным градостроительным опытом. При этом были учтены особенности главных улиц крупнейших городов СССР: улицы Горького (ныне Тверская) в Москве, Невского проспекта в Санкт-Петербурге, Крещатика в Киеве. В главных городах страны вышеназванные улицы не играли исключительной роли в организации композиции. Тверская улица в Москве — ось в петербургском направлении наравне с направлениями на Ярославль, Владимир, Рязань, Орел. Невский проспект — один из лучей трезубца (трехлучевой схемы), Крещатик — непротяженный участок между Днепром и Бессарабским рынком.

Проспект Независимости в Минске мыслился не только как гран-









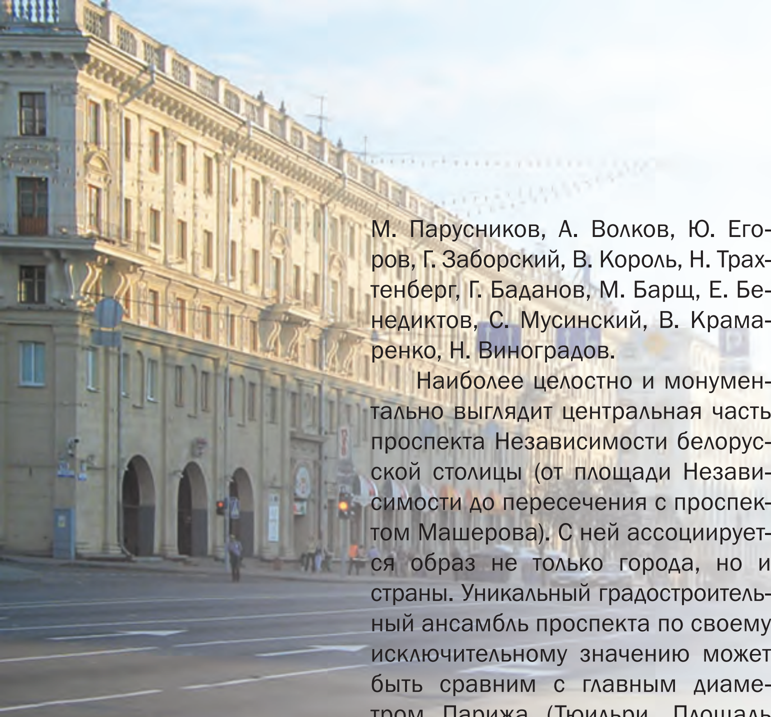
диозная транспортно-пешеходная сквозная магистраль в составе направления Москва — Брест, способная пропустить любые потоки транспорта и пешеходов, но и как каскад площадей: Независимости, Октябрьская, Победы, Якуба Коласа, Калинина и далее на восток — Восточная площадь (проект не осуществлен). К этой грандиозной оси под разными углами сходились главные улицы-проспекты: Партизанский, Победителей, Машерова. На проспекте Независимости выстроились наиболее представительные здания и ансамбли: Дом Правительства, Главпочтамт, ГУМ, Дворец Республики, Резиденция Президента, Центральный Дом офицеров, Государственный цирк, ансамбль Площади Победы, филармония, ансамбль Белорусского национального технического университета, Президиум Национальной академии наук, главный вход Центрального ботанического сада, киностудия «Беларусьфильм», обсерватория, ансамбль застройки микрорайона «Восток», Национальная библиотека. С застройкой органично связаны памятники Ленину, Янке Купале, Якубу Коласу, Михаилу Калинину, Франциску Скорине, обелиск Победы. Застройка проспекта является грандиозной летописью национальной архитектуры второй половины XX века. В проектировании и застройке участвовали

Проект аквапарка. Минск

Жилой комплекс «У Троицкого». Минск

Ансамбль «Славянский квартал». Минск

Офис Национального олимпийского комитета. Минск



М. Парусников, А. Волков, Ю. Егоров, Г. Заборский, В. Король, Н. Трахтенберг, Г. Баданов, М. Барщ, Е. Бенедиктов, С. Мусинский, В. Крамаренко, Н. Виноградов.

Наиболее целостно и монументально выглядит центральная часть проспекта Независимости белорусской столицы (от площади Независимости до пересечения с проспектом Машерова). С ней ассоциируется образ не только города, но и страны. Уникальный градостроительный ансамбль проспекта по своему исключительному значению может быть сравним с главным диаметром Парижа (Тюильри, Площадь Согласия, Елисейские поля).

Опыт послевоенного восстановления Минска, создания застройки проспекта Независимости и каскада площадей оказал благотворное влияние на возрождение в 40—50-е годы прошлого века других городов Беларуси. Площади и улицы превратились в просторные дворцовые форумы, ансамбли, проспекты. Малые города и бывшие местечки также приобретают новые центры, современные площади с представительными зданиями, памятниками и монументами, парками и скверами, бульварами.

Восстановленный Минск являет собой образ социалистического города. И в этом также новаторство его архитектуры. Представительные здания обращены к улицам размещенными в первых этажах магазинами, кинотеатрами, кафе, выставочными залами. Здесь нет выходящих на тротуар мелких кафе и лавок, пестрооформленной рекламы фасадов. Расположение объектов соцкультбыта выполнено по расчету, общей градостроительной методике и иерархии в зависимости от территориальных зон влияния (постоянного, периодического, эпизодического пользования). Микрорайоны представляют собой логически завершенные планировочные структуры. Иерархия коммуникаций также подчинена градостроительной системе: магистрали внутрирайонного, межрайонного, общегородского значения. Градостроительная ткань отражает текстуру застройки различных десятилетий XX века. Контрастно выделяются зоны исторической застройки и сохранившиеся частные сектора. Компактная застройка имеет как внутренние, так и внешние резервы развития. Сложившийся градостроительный каркас Минска и сегодня лежит в основе новейших инженерных планов города.

В 70-е годы прошлого века в белорусской архитектуре были реализованы новые передовые достижения, олицетворяющие обличие социалистического города в современных условиях. В Минске сформировался ансамбль зданий вдоль Парковой магистрали (сегодня проспект Победителей, 1968—1979 гг.). По проекту Абрама Духана, Виктора Крамаренко, Михаила Виноградова строится, по сути, новый деловой центр — группа многоэтажных офисов различных министерств, научно-технической библиотеки, объединенных магазинами, вставкой кинотеатра «Москва». Завершается комплекс тринадцатиэтажным зда-

нием гостиницы «Юбилейная» (Г. Бенедиктов, В. Назаров, 1968 г.). Широкий тротуар с фонтанами и скульптурными группами на фольклорные темы смотрелся просторным и праздничным. Противоположная сторона магистрали была свободной от застройки, с открытым видом на реку Свислочь, Троицкое предместье, Дворец спорта (С. Филимонов, В. Малышев, 1964—1966 гг.), позднее — на высотку гостиницы «Беларусь» (Л. Погорелов, 1987 г.).

Застройка Парковой магистрали являлась подобием проспекта Калинина в Москве (сегодня Новый Арбат). В дальнейшем она получила развитие с возведением новых представительных офисных зданий, гостиницы «Планета» и далее — крупного, силуэтного выразительного жилого комплекса. Пространство между магистралью и Свислочью по-прежнему формируется как протяженная рекреационная зона. В конце 1990 года здесь возводится стела и парк Победы, ныне строится комплекс музея Великой Отечественной войны, благоустроена территория, примыкающая к Комсомольскому озеру.

В 1970—1990-е годы в Минске появляются современные уникальные здания: корпус архитектурно-строительного факультета БНТУ (И. Есьман, В. Аникин, 1982 г.), комплекс аэропорта «Минск-2» (Б. Ларченко, Ю. Григорьев, Г. Сысоев и др., 1976—1994 гг.), жилой ансамбль по ул. В. Хоружей (В. Пушкин, 1970—1980 гг.). Слепянская водно-парковая система формирует полукольцо просторных ландшафтных рекреаций и зон отдыха.

В Могилеве по проекту архитекторов И. Фролова и Г. Борохова в 1991 году завершается комплекс жилых и общественных зданий по улице Первомайской: выразительные и современные протяженные девятиэтажки с ритмично поставленными объемами универсама и ресторанного комплекса. Широкое пространство, открытое в сторону Первомайской, оформлено декоративными бассейнами и фонтанами, широкими каскадами лестниц.

В 1990 году в архитектуре Беларуси обозначается качественный скачок, по времени совпадающий с обретением республикой независимости. В строительную индустрию широким потоком вливаются, преимущественно с Запада, новые технологии, материалы, техника, а вместе с ними — инвестиции. На волне национального подъема в русле постмодерна в архитектуре распространяются формы и элементы, интерпретирующие исторические темы (формы или элементы-знаки на тему народного жилища, оборонного зодчества, стилистические подтексты и мотивы из ренессанса, барокко, классицизма, эклектические вариации). Одновременно появляются новые формы, не цитирующие историю, современные средства выразительности, используются выразительные качества самих материалов: светоотражающие и светопрозрачные конструкции, конструкции как элементы архитектурного дизайна. Появляется обилие тем







Железнодорожный вокзал. Минск. Архитекторы В. Крамаренко, М. Виноградов. 2000 г.

и мотивов, сложных композиций, свидетельствующих о расширении спектра творческих возможностей архитекторов.

Возводится ряд новаторских сооружений: здание Промстройбанка в Минске (А. Гаврилов, А. Нитиевский, 2002 г.), спортивный комплекс в Бресте (В. Кескевич, Г. Кескевич, Т. Мороз, 2004—2007 гг.), спортивный комплекс «Олимпик» в Могилеве (рук. С. Воронец, 2005—2006 гг.) и др. Как и на Западе, новаторские решения воплотились в первую очередь в офисных, зрелищных и спортивных сооружениях.

В 2000 году вводится в эксплуатацию новое здание железнодорожного вокзала в Минске (В. Крамаренко, М. Виноградов). Вокзал спроектирован в соответствии с новейшими техническими достижениями и функциональными требованиями к подобным сооружениям. Архитектурное решение весьма ответственное, учитывая исторический ансамбль застройки Привокзальной площади: башни 1950-х годов, ставшие символом ворот города, застройка улиц Бобруйская и Кирова.

Локальные формы стеклянных прозрачных объемов, конус фонаря, несмотря на очевидный контраст с соседствующей и противостоящей монументальной застройкой, смотрятся спокойно и органично, удачно замыкают перспективу улицы Кирова. Благодаря светопрозрачным конструкциям довольно значительная масса здания не оказывает давления на пространство площади



Музей истории Великой Отечественной войны по пр. Победителей. Минск





и не нарушает масштабного равновесия.

Нарядно и легко смотрится открытое пространство в интерьере: вестибюль, боковые эскалаторы, подъем в зал ожидания и крылья касс, воздушные переходы со стеклянными сводами и светильниками — все это создает впечатление прозрачного хрустального дворца. Вечером изнутри открывается великолепный вид на подсвеченные монументальные здания Привокзальной площади.

В 2005 году в восточной части города открывается новое здание Национальной библиотеки (В. Крамаренко, М. Виноградов). Авторская идея, победившая в конкурсе, заключалась в создании образа сокровищницы знаний — величайшей ценности, делающей человека совершенным. Воплощением ценности явился грандиозный многогранник многоэтажного хранилища — ромбокубооктаэдр, или в просторечье «алмаз». Вестибюль, многочисленные служебные помещения, конференц-зал, кафе и ресторан, картотека и читальные, выставочные залы, музей размещаются на этажах просторного стилобата. Многогранник хранилища облицован светопрозрачными панелями. Монументальный входной портал напоминает граненый монолит.

В целом композиция сооружения делает библиотеку равнозначной с точки зрения восприятия со всех направлений. Служебные проезды скрыты внутри. На верхней грани (крыше) многогранника устроена зрелищная площадка, подъем на которую осуществляется панорамным лифтом. Интерьеры вестибюля, холлов, залов решены как свободные перетекающие пространства. Главная лестница, светопрозрачный холл верхнего зала, стеклянные двери и перегородки, прозрачные наклонные потолочные панели, сквозь которые просматриваются грани хранилища, создают ощущение сакральности в храме знаний. Обилие современных

Интерьер Национальной библиотеки. Минск

Здание Национальный библиотеки. Минск. Архитекторы В. Крамаренко, М. Виноградов. 2005 г.



Культурно-спортивный комплекс «Минск-арена». Руководитель А. Ничкасов. 2006–2008 гг.

Торговый центр «Европа». Минск. Архитекторы И. Виноградов, И. Воробьев. 2003–2010 гг.

отделочных материалов, хромированного металла, картины белорусских художников, светодиодное освещение, обилие зелени придают особый зрелищный колорит.

Во внутреннем дворике библиотеки расположена необычная сфера на тонких пилонах. В ней размещены залы для проведения встреч на высшем уровне и организации саммитов. Интерьер зала саммитов выполнен в классическом стиле с отделкой из ценных пород дерева,



украшен гобеленами с сюжетами на тему историко-культурного наследия Беларуси.

Отношение к зданию-алмазу неоднозначно. С одной стороны, это знаковое сооружение, достопримечательность национальной архитектуры, с другой — сверхмасштабный граненый «монолит» вызывает смутные чувства. Перед нами многоэтажное хранилище. Пространства активного присутствия людей, читальные залы, конференц-залы, холлы внешне не читаются за равнодушными фасадами шайбообразного стилобата. Элегантный шар ВИП-залов, сам по себе архитектурно интересный, скрыт во внутреннем дворе.

Градостроительную посадку библиотеки следует признать удачной. Сооружение хорошо «держит» окружающее пространство со стороны Московской трассы, проспекта Независимости и улицы Филимонова.

В 2006—2008 годах в северной части Минска возводится уникальный многопрофильный культурно-спортивный комплекс «Минск-арена» (рук. А. Ничкасов, арх. В. Куцко, В. Будаев, А. Шабалин, В. Никитин). Комплекс включает зрелищно-спортивную арену на 15 тыс. зрителей, на которой могут проводиться соревнования по 28 видам спорта, конькобежный стадион и велодром. Круг арены и диагональные велодром и конькобежный стадион в целом формируют овальную композицию и соединены между собой зальными помещениями. Вантовая конструкция пологого купола перекрывает 115-метровый пролет аре-

ны. Велодром и конькобежный стадион перекрыты 16-метровыми металлическими арками.

Архитектура арены, внешне облицованной витражной фасадной системой сэндвич-панелей, белых и цвета «металлик», напоминает грандиозную шайбу. Подиумный уровень облицован светло-серым гранитом. Предельно лаконичная форма тем не менее выразительна. Светоотражающие панели контрастно акцентируют вход.

Следует упомянуть такие интересные в архитектурном решении здания, как корпус архитектурного факультета Белорусского национального технического университета — корабль-парусник, а также центр «Европа» по ул. Сурганова в Минске (И. Виноградов, И. Воробьев, 2003—2010 гг.) — хрустальный дворец, в котором формы свободно парят, растворяя в отражении окружающее пространство.

Белорусские зодчие не декларируют свои творческие приоритеты и приверженность школам, направлениям, стилям. Один из известных современных архитекторов как-то сказал: «Я ничего не цитирую, я просто создаю новую архитектуру».

Знаковым событием современной архитектуры Минска стало строительство метрополитена, начатое в 1977 году. Сегодня действует две линии, насчитывающие 28 станций. К 2013 году войдет в строй еще одна, а к 2050 году число линий достигнет четырех. Преобладают станции рамной и арочной конструкции. Следует отметить станцию «Площадь Якуба Коласа» (Н. Пирогов, А. Зензин), решенную в традициях народной архитектуры. Тема скатных крыш, оформление колонн перрона с изображением тем урожая, жатвы, золотистые тона вызывают ощущение теплоты и уюта.

Станция «Немига» (Ю. Градов, Л. Левин и др.) запоминается удачным раскрытием темы древней истории города, ее исторического центра. Надпольные ниши, монументальные приемы, отражающие погружение в недра, глубины истории, имитация древней кладки, летящая под сводами ладья с фрагментом



Футбольный манеж. Минск. Архитекторы М. Гаухфельд, В. Руцкий, В. Архангельский. 2002–2004 гг.



Застройка поселка Россь. Руководитель А. Ничкасов и др. 1996 г.







Комплекс «Минск-сити». Проект

Общественно-жилищный комплекс «Маяк Минска». Проект

текста из «Слова о полку Игореве», где говорится о Немиге, создают запоминающийся эпический текст.

Новаторское решение архитектуры наблюдается в застройке поселка (бывшего местечка) Россь в Гродненской области (А. Ничкасов, В. Тарновский, В. Карунас и др.), где удачно использованы мотивы народно-традиционного зодчества.

В последние годы в Беларуси активно развивается архитектурный дизайн — направление, в котором реализуются принципы стиля хай-тек (техно), деконструктивизма, нелинейной архитектуры. Интересные примеры можно встретить практически в любом крупном городе. В Могилеве в лучших традициях хай-тека в 2005 году построен торговый центр по улице Чехова (Э. Юшко, И. Иванчикова). В Минске новаторскими решениями в области архитектурного дизайна отличаются работы мастерской В. Ционской. Комплекс малоэтажной застройки







в районе Медвежино (В. Ционская, Н. Дорошкевич, В. Боровко и др.) представляет собой оригинальную композицию не только пластичных (напоминающих барочные), но и активного цвета форм. Тонким рисунком на фоне этой архитектурной полифонии читаются металлические решетки, балясины балконов и другие детали. Очевидны признаки блобархитектуры, хотя здесь формы еще не имеют той математической неопределенности, которая присуща виртуальным проектам.

Черты нелинейной архитектуры видны в обличии комплекса оздоровительного лагеря «Загорье» (В. Бобрик, Я. Кончиц, К. Пименов, Т. Клочко, 2004 г.), детском оздоровительном центре «Ракета» в Ждановичах (В. Рондель, Л. Баглей, Ю. Мамлин и др.).

Одним из последних достижений архитекторов Минска является строительство автовокзала «Центральный» (рук. И. Виноградов). На сложном месте, узкой полосе между улицей Бобруйской и железнодорожными путями, разместился сплошной многофункциональный комплекс. Он включает собственно автовокзал, паркинг на 500 машино-мест, двухуровневый двухсветный шопинг-холл, офисы, рестораны, кафе, бары. На верхних этажах — семизальный кинотеатр. Ленты стекла, чередующиеся с гранитом, придают этой функциональной архитектуре некоторую брутальность.

Жилой комплекс «Каменная горка-1». Минск

Автовокзал «Центральный». Минск. Архитекторы А. Ничкасов и др. 2011 г.



Протестантская церковь. Колодищи. Архитектор М. Давыдовский

Собственно автовокзал находится на первом ярусе. Композиционная ось (внутренняя связующая нить) — многоуровневое пространство с панорамными лифтами, эскалаторами, лестницами, над которым расположены магазины, офисы, рестораны, кинозал.

Автовокзал «Центральный» в композиционной связи с железнодорожным вокзалом и многоэтажным новым учебным корпусом университета образуют единый ансамбль, контрастный по отношению и расположенным напротив зданиям и в то же время дополняющий получившую завершенное архитектурное обличие привокзальную часть города.

Ряд новаторских решений в последние десятилетия достигнут в монументальной архитектуре. В основном это протестантские храмы, где традиция и каноны приемлют новации (молитвенный дом в Кобрине, А. Андреюк, 1993—1994 гг.; церковь евангелистских христиан-баптистов в Колодищах, М. Давыдовский, 1993—2004 гг.; новоапостольская церковь в Мозыре, И. Кравец, В. Замыко, В. Семитко, 1997 г. и др.). Композиции в традициях постмодерна соседствуют с откровенно брутальными объемами (Колодищи), усиливающими образ сакрального в их архитектуре.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ



История авангардных направлений в архитектуре теснейшим образом связана с качественными прорывами в науке, мировоззрении, культуре, социально-экономическом развитии, соответственно, со скачками в цивилизационном развитии.

Первым таким скачком стало наступление эпохи промышленного переворота (конец XVIII — начало XIX века), вызвавшей кризис традиционного понимания искусства и конфликт между индустриальным и рукотворным. У средневековых цеховых мастеров подтверждением квалификации являлось изготовление «штуки», т. е. художественного изделия (в польском языке «штука» и есть «искусство»). Индустриальная революция стала причиной формирования индустриального общества и индустриальной, массовой культуры (поп-культуры). Архитектура на это ответила появлением новой архитектуры и архитектуры модерна.

На переломе XIX и XX веков произошел новый скачок, научно-техническая революция. Человеческое знание проникает в доселе не виданные глубины человеческого сознания, в пространство бесконечности микро- и макромиров. На смену промышленному приходит философский переворот: постижимы ли «бытие» и «ничто», «бытие и время». В чем смысл и назначение истории? Феноменология Гуссерля и экзистенциализм Сартра, психоанализ Юнга и Фрейда завершают эпоху немецкой классической философии. Наступает эра технологического прорыва. Невиданные по мощности источники энергии ускоряют прогресс развития человечества. Искусство и архитектура ответили появлением футуризма, конструктивизма, колониальной архитектуры, а также техно и минимализма, по-новому окрасили традиционные направления.

Начало третьего тысячелетия обозначилось скачком, способствующим развитию информационной революции, информационной эпохи. Ее истоки связаны с началом эры космонавтики, открытием формулы Мура (геометрической прогрессии роста числа транзисторов

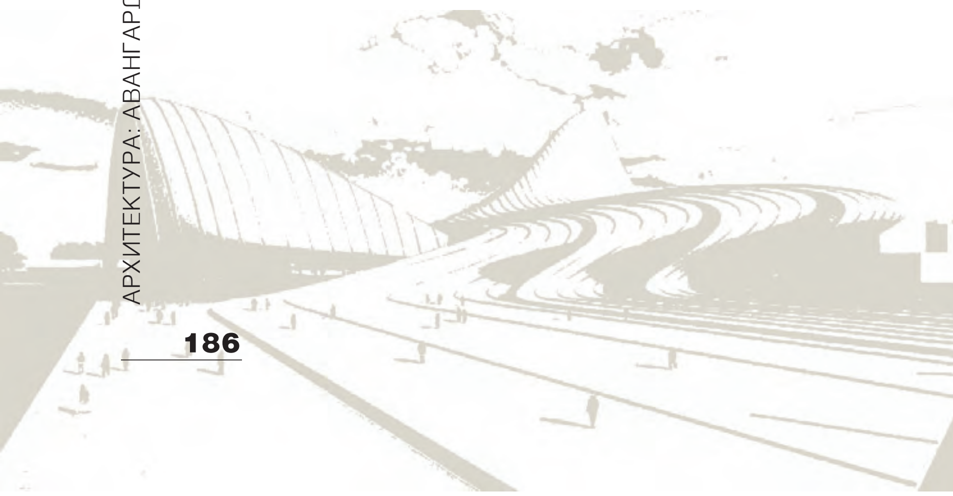


в единице объема), процессами глобализации в промышленности, экономике, культуре. Сегодня наступил период, когда нет теоретического осмысления отдаленных перспектив. Современное знание в глобальном видении напоминает переменное поле. Обсуждаются идеи, еще недавно абсурдные (о физической природе божественного, материи без массы, энергии без материи, движении времени вспять и т. д.). Достижения в области мультимедийных технологий сделали всю Землю доступной человеку в любой точке в режиме on-line.

Культура и искусство как грань общественного сознания отражают информационное бытие, являющее собой множественность представлений. Отсюда — множественность образов, выразительных средств, концептов. Образы современной архитектуры не однозначный текст, а бесконечное число текстов, которые реципиент читает в формах линейных и нелинейных, реальных и виртуальных, в блобах, выражающих различную знаково-смысловую самооценку, множественность смыслов.

Представление об авангардных началах в развитии культуры, искусства и архитектуры будет неполным, если в общем историческом контексте опустить совпадающие периоды глобальных и драматичных конфликтов и кризисов. Выход из них нес в себе обновление, оздоровление, оптимизм и вместе с тем иногда отрицание всего, с чем ассоциировался кризис (война с машинами в начале XIX в. в Англии, футуристический максимализм в начале XX в. в Италии и т. д.).

Авангардные направления в архитектуре — прогрессивное явление в контексте эволюции культуры и искусства. Это источник новых творческих путей, средств выразительности, ведущих к прочтению скрытого смысла архитектуры будущего, постижению через архитектуру смысла и назначения истории.



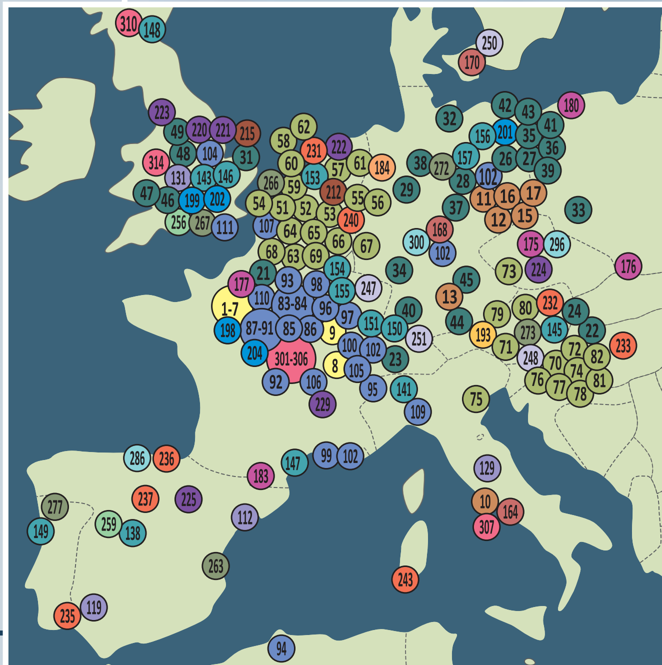


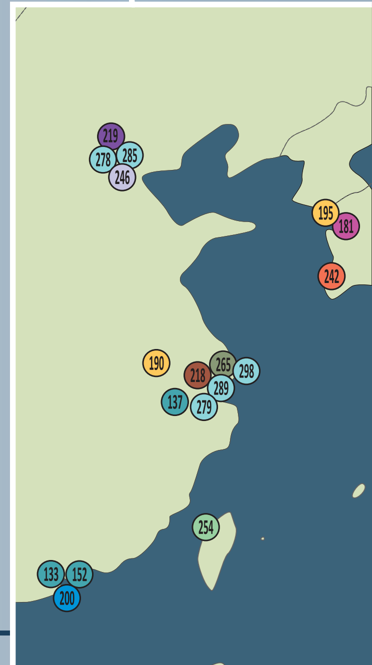


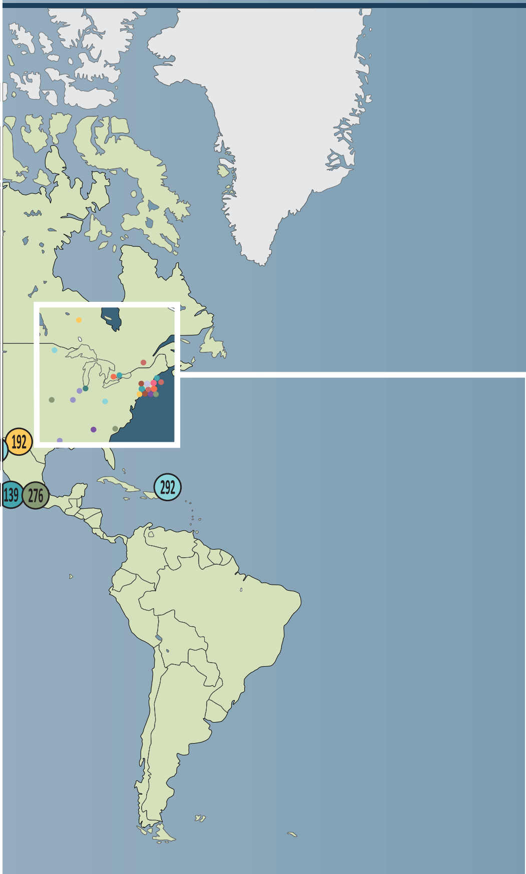




308 309 280 293 166 187 316 19-20 206 230 194 213 288 30 262 171-174 130 185 140 214 191 50 297 317-376 291 227 287 290 283 211 208 197 144 312 182 101 108 226 252 135 253 250 158 207 186 271 260 268 284 205 239 299 249 128 255 311 188 314 241 209 178 295 269 179 16 270 258 257 203 294

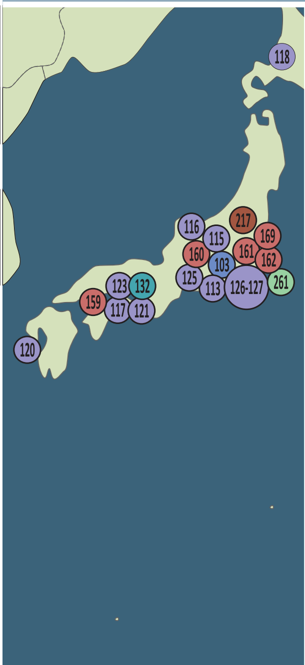


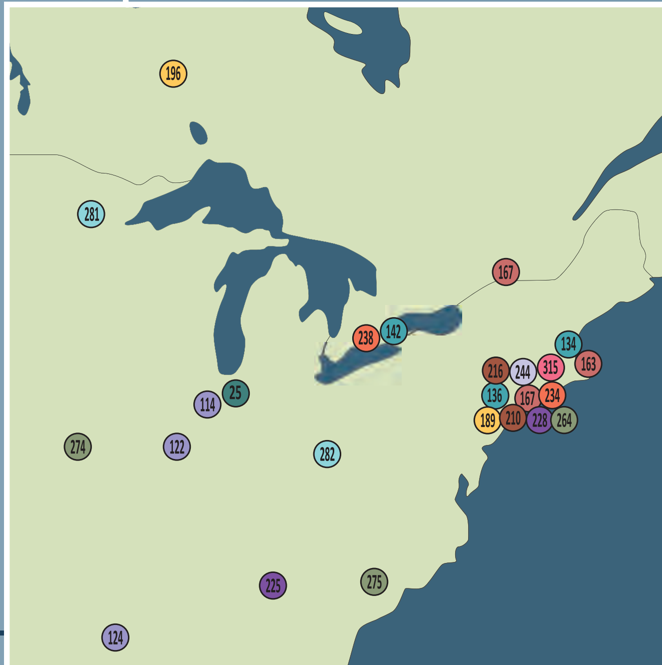




На заре авангардной архитектуры
Футуризм
Конструктивизм
Супрематизм
Функционализм
Минимализм
Органическая архитектура и деконструктивизм
Брутализм и метаболизм
Архитектура и абсурд
Колониальная архитектура
«Капризы», фолли, ноэлти
Хай-тек
Традиционализм
Блобитектура
Нелинейная архитектура
Ви ртуальная архитектура
Архитектура и герменевтика
Креативная и спекулятивная архитектура
Концептуализм, параметризм и другие направления
Архитектурная фантастика
Новаторские направления белорусской архитектуры







СПИСОК АРХИТЕКТУРНЫХ СООРУЖЕНИЙ И ПРОЕКТОВ

НА ЗАРЕ АВАНГАРДНОЙ АРХИТЕКТУРЫ



1. Застава Ля-Вийет. К.-Н. Леду. Париж.
2. Застава Дю Трон. Париж
3. Застава Фонтенбло. Париж.
4. Город мечты соляного прииска Шо в провинции Франш-Конте. К.-Н. Леду.
5. Проект театрального зала. К.-Н. Леду.
6. Здание театра в Безансоне. К.-Н. Леду.
7. Кенотаф (мемориал) Исаака Ньютона. Э. Булле.
8. Триумфальные пропилеи. Э. Булле. Проект.
9. Интерьер столичного собора. Э. Булле. Проект.

ФУТУРИЗМ



10. Архитектурные рисунки Сант-Элиа. Рим.
11. Обсерватория-башня Эйнштейна в Потсдаме. Э. Мендельсон
12. Фабрика шляп в Люкенвальде. Э. Мендельсон.
13. Универмаг фирмы «Шоккен» в Штутгарте. Э. Мендельсон
14. Кинотеатр «Универсум» в Берлине. Э. Мендельсон.
15. Конторское здание «Колумбус-хауза» в Берлине. Э. Мендельсон.
16. Больница им. Маймонида в Сан-Франциско. Э. Мендельсон.
17. Дом Моссе в Берлине. Э. Мендельсон.
18. Культурный центр «Де ля Вар». Суссекс, Англия. Э. Мендельсон.
19. Памятник III Интернационалу. В. Татлин. Москва. Проект.
20. Жилой дом «Патриарх» на Патриарших прудах в Москве (с башней В. Татлина).

КОНСТРУКТИВИЗМ

21. Район Дранси вблизи Парижа.
22. Планетарий в Вене.



23. Параболические перекрытия Р. Майара в Цюрихе.
24. Параболические перекрытия Р. Майара в Вене.
25. Здание «Чикаго Трибьюн». Проекты В. Гропиуса и Э. Сааринена.
26. Большой драматический театр в Берлине. Г. Пельциг.
27. Конторское здание в Берлине. Л. Мис ван дер Роэ.
28. Здание «Баухауза» в Дессау. В. Гропиус.
29. Здание завода «Фагус». Альфельд-на-Лайне. Нижняя Саксония. Германия. В. Гропиус.
30. Дом Центросоюза в Москве. Ле Корбюзье.
31. Химическая фабрика в Бристоне. Англия. О. Уильямс.
32. Здание коровника на вилле Гарау, около Любека. Германия. И. Херинг.
33. Жилой дом в Бреслау. Польша. Г. Шарун.
34. Поселок во Франкфурте-на-Майне. Э. Май.
35. Дом «Китайская стена» и «дом-подкова» в предместье Берлин–Бриц. Б. Таут.
36. Жилые массивы в Даммерштоке около Карлсруэ и Сименсштадте около Берлина. В. Гропиус.
37. Дома около Дессау. В. Гропиус.
38. Жилой дом Георгсгартен в Целле. Нижняя Саксония. Германия. О. Хезнер.
39. Школа в Нейкельне около Берлина. Б. Таут.
40. Вокзал в Штутгарте. П. Бонатц.
41. Генеральный план Берлина. А. Шпейер.
42. Курортный комплекс в Рюгене. Германия.
43. Станция переключения фирмы «Сименс» в Берлине. Г. Хертлейн.
44. Дом немецкого искусства в Мюнхене. П. Троост.
45. Здание Конгресса в Нюрнберге.
46. Города-сады Лечворс и Порт-Санлайт. Лондон.
47. Жилой поселок Уэлвин около Лондона.
48. Жилой панельный дом «Новые пути» в Нортгемптоне. Великобритания. П. Беренс.
49. Ратуша в Норвиче.

СУПРЕМАТИЗМ

50. Архитектоны и супрематические композиции К. Малевича. Витебск.
51. Кафе «Де Юни» в Роттердаме. Я. Ауд.
52. Вилла Алегонда в Катвейке. Нидерланды. Я. Ауд.
53. Вилла Шредер вблизи Утрехта. Г. Ритфельд.
54. Застройка ряда кварталов Роттердама. Я. Ауд, М. Бринкман.
55. Здание школы в Хильверзуме. В. Дудок.



56. Ратуша в Хильверзуме. В. Дудок
57. Маяк в Зейдерзее. В. Дудок.
58. Санаторий «Зоннештрал». Нидерланды. Я. Дейкер, Б. Бейвут.
59. Здание фирмы «Шелл» в Гааге. Я. Ауд.
60. Здания музеев в Роттердаме. А. ван дер Штейер.
61. План Большого Амстердама.
62. Школа на открытом воздухе. Нидерланды. Я. Дейкер, Б. Бейвут.
63. Поселок «Сите-Модерн» под Брюсселем. Бельгия. В. Буржуа.
64. Поселок «Ле-Ложе». Л. ван дер Суальмен, Ж. Эггерикс. Бельгия.
65. Поселок «Сельзат». Л. ван дер Суальмен, Х. Хосте. Бельгия.
66. Небоскреб в Антверпене.
67. Дворец изящных искусств в Брюсселе В. Орта.
68. Музей в Турнэ. Провинция Эно. Бельгия. В. Орта.
69. Большой дворец столетия, главный павильон Всемирной выставки в Брюсселе 1935 года. Ж. ван Нек.
70. Район Карл-Маркс-Хоф в Вене. К. Эн.
71. Жилой массив Зандлейтен. Австрия. Холле, О. Шенталь, З. Тейс, Г. Якш.
72. Дома террасного типа в Вене. А. Лоос.
73. Дом Мюллера в Праге. А. Лоос.
74. Поселок-выставка австрийского «Веркбунда». Вена.
75. Павильон Австрии на Биеннале. Венеция. Й. Гофман.
76. Здание рабочего ведомства в Вене. Э. Плишке.
77. Церковные здания в Вене. К. Хольцмейстер
78. Крематорий в Вене. К. Хольцмейстер.
79. Здание фестивалей в Зальцбурге. К. Хольцмейстер.
80. Табачная фабрика в Линце. П. Беренс.
81. Конторское здание в Вене. З. Тейс, Т. Якш.
82. Проект детского сада в Вене. Ф. Шустер.

ФУНКЦИОНАПИЗМ

83. План Большого Парижа. А. Прост.
84. Поселок «Сите-Жорден». Париж.
85. Жилой район «Ля Мюэт» в городе Дранси. Э. Бодуэн, М. Лодс.
86. Народный дом в Клиши. Э. Бодуэн, М. Лодс.
87. Швейная фабрика «Эдер» в Париже. О. Перре.
88. Выставочный зал для автомобилей в Париже. А. Лапрад, Л. Базен.
89. Национальная мебельная мануфактура. Париж. О. Перре.
90. Музей техники. Париж. О. Перре.
91. Павильон выставки декоративных и прикладных искусств в Париже. Ле Корбюзье.

92. Вилла Савой в Пуасси. Ле Корбюзье.
93. «План Вуазен». Париж. Ле Корбюзье.
94. Проект «картезианского» жилого небоскреба для Алжира. Ле Корбюзье.
95. Проект дворца Лиги Наций в Женеве. Ле Корбюзье.
96. Общежитие для швейцарских студентов в Париже. Ле Корбюзье.
97. Проект реконструкции городов Сен-Дье. Ле Корбюзье.
98. Жилой комплекс Мо. Ле Корбюзье.
99. Жилой комплекс в Марселе. Ле Корбюзье.
100. Капелла в Роншане. Ле Корбюзье.
101. Дворец правосудия в Чандигархе. Ле Корбюзье.
102. «Жилые единицы» в Берлине, Нант-Резе, Марселе, Цюрихе. Ле Корбюзье.
103. Национальный музей западного искусства в Токио. Ле Корбюзье.
104. Центр искусств Гарвардского университета в Кембридже. Ле Корбюзье.
105. Церковь. Фирмини. Франция. Ле Корбюзье.
106. Монастырь Сент-Мари-де-ля-Туретт около Лиона. Ле Корбюзье.
107. Павильон фирмы «Филипс» на «ЭКСПО-59» в Брюсселе. Ле Корбюзье.
108. Музей знаний в Чандигархе. Ле Корбюзье.
109. Электронно-вычислительный центр вблизи Милана. Ле Корбюзье.
110. Район «Ле Куртильер» в Пантене, около Парижа. Э. Айо.
111. Предместье Лондона Хайпойнт. В. Любеткин.



МИНИМАЛИЗМ

112. Павильон Германии на Всемирной выставке в Барселоне («ЭКСПО-1929»). Л. Мис ван дер Роэ.
113. Храм Света в Ибараки. Япония. Т. Андо.
114. Дом в Чикаго («Чикагский дом»). Т. Андо.
115. Конференц-зал «Тото». Цуна-Гун. Япония. Т. Андо.
116. Комплекс «Авадзи Юмебутаи». Авадзи. Япония. Т. Андо.
117. Жилой комплекс Рокко недалеко от Кобе. Япония. Т. Андо.
118. Церковь на воде. Хоккайдо. Т. Андо.
119. Японский павильон «ЭКСПО-1992». Севилья. Т. Андо.
120. Музей «Лес надгробий». Кумамото. Т. Андо.
121. Музей Сантори. Осака. Япония. Т. Андо.
122. Фонд искусств в Сент-Луисе. США. Т. Андо.
123. Музей литературы. Химедзи. Япония. Т. Андо.
124. Музей современного искусства. Форт-Уерт. США. Т. Андо.
125. Бумажный дом. Яманака. Япония. Ш. Бан.
126. Чайный домик. Токио. Ш. Бан.
127. Бумажная галерея. Токио. Ш. Бан.



128. Бумажный приют для эмигрантов для Главной комиссии ООН по эмигрантам. Лагерь беженцев Баямба. Руанда. Центральная Африка. Ш. Бан.
129. Концертный зал в Аквиле. Италия. Ш. Бан.
130. Бутик Армани. Москва. К. Сильвестрино.
131. Часть выставки Плейн-Спейс в Музее дизайна в Лондоне. К. Сильвестрино.

ОРГАНИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА И ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ



132. Дом в Киото. Япония. «Ээстерн дизайн офис».
133. Проект «ветряного» небоскреба в Гонконге. «Макеко дизайн лаборатории».
134. Ресторан «Banq». Бостон. США. Дизайн «Office dA».
135. Остров «Пальма». ОАЭ.
136. Проект «Башня свободы». Нью-Йорк. Д. Чайлдс, Д. Либескинд.
137. Интерьер для бренда «Romanticism». Ханчжоу. Китай. «САКО Архитектс».
138. Приходская церковь св. Моники. Мадрид. «Виценс & Рамос».
139. Дом «Наутилус». Мексика. Х. Сеносиан.
140. Музей Гуггенхейма. Вильнюс. Литва. З. Хадид.
141. Проект Нового театра. Вербания. Италия. З. Хадид.
142. Королевский музей Онтарио. Канада. Д. Либескинд.
143. Галерея на Хокстон-сквер. Лондон. З. Хадид, П. Шумахер.
144. Проект «Каменных башен». Каир. Египет. З. Хадид.
145. Проект Университета экономики и бизнеса. Вена. Австрия. З. Хадид.
146. Олимпийский комплекс для водных видов спорта. Лондон. Великобритания. З. Хадид.
147. Проект библиотеки, архива и офисных помещений. Монпелье. Франция. З. Хадид.
148. Парламент Шотландии. Эдинбург. Э. Мираллес, Б. Тальябуз.
149. Офис фирмы «Vodafone» в Порту. Португалия. Ж. Барбоза, П. Барбоза.
150. Бизнес-центр «Актелион». Альшвиль. Швейцария. Ж. Херцог, П. де Мерон.
151. Здание пожарной части «Витра». Вайль-на-Рейне. Германия. З. Хадид.
152. Проект «Пик-клуба» для Гонконга. З. Хадид.
153. Театр танца в Гааге. Р. Коолхас.
154. Проект парижского парка Ла Виллет. Б. Тшуми.
155. Здание «Город музыки» в парке Ла Виллет. Р. Коолхас.
156. Здание фирмы «Инфобокс» на Потсдамской площади в Берлине. «Шнайдер и Шумахер».
157. Здание в Берлине. А. Росси.

БРУТАЛИЗМ И МЕТАБОЛИЗМ



158. Здание Национальной ассамблеи в Дакке. Бангладеш. Индия. Л. Кан.
159. Спорткомплекс в префектуре Кагава. Япония. К. Танге.
160. Радиоцентр в Кофу. К. Танге.
161. Офисное здание компании «Фуджи» в Токио. К. Танге.
162. Токийская мэрия. К. Танге.
163. Бостон-Сити-холл. Г. Кальман, М. Мак-Кинелл и др.
164. Посольство Великобритании в Риме. Б. Спенс.
165. Музей С. Гуггенхейма в Нью-Йорке. Ф.-Л. Райт.
166. Городской театр в Сяинетсало. Финляндия. А. Аалто.
167. Жилой комплекс «Хабитат-67». Монреаль. Канада. М. Сафди.
168. Театр в Эрфурте. А. Аалто.
169. Башня-капсула. Накагин. Токио. К. Куракава.
170. Проект модульного здания. Копенгаген. «MVRDV и ADEPT Architects».
171. Онкологический центр Российской академии медицинских наук в Москве. И. М. Виноградский.
172. Пресс-центр Олимпиады-80 в Москве. В. К. Антонов, И. М. Виноградский, А. С. Дубровский и др.
173. Жилой «дом-корабль» на Большой Тульской. Москва. В. Воскресенский.
174. Жилой дом на Береговой. Москва. А. Д. Мейерсон.

АРХИТЕКТУРА И АБСУРД



175. «Танцующий дом» в Праге. Ф. Гери, В. Милунич.
176. «Перевернутый дом» в местечке Шимбарк. Польша. Д. Чапевски.
177. Реставрация здания в стиле «тромплей» в Париже. Э. Локвилль, П. Делави.
178. «Ковбойские сапоги» в Сиэтле.
179. Заправочная станция в виде «дома-чайника». Штат Вашингтон. США. Дж. Эйнсворт.
180. «Пластилиновый» дом. Сопот. Польша. «Шотински и Залески».
181. «Дом-унитаз». Южная Корея. Сим Дже-Дук.
182. «Дом-планета». ОАЭ.
183. Установка «Солнечная печь». Восточные Пиренеи. Франция.

КОЛОНИАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА



184. Сельский дом. Гитхорн. Нидерланды.
185. Домик в русском «лубочном» стиле. Москва. Каталог изделий фирмы «Арт-Городец».
186. Фрагмент дома в колониальном стиле. Янгон. Бирма.
187. Интерьер ресторана «На здоровье». Санкт-Петербург.

«КАПРИЗЫ», ФОЛЛИ, НОЭЛТИ



188. Парк «Загадочный мир». Ванака. Новая Зеландия. С. Лендсборо.
189. Офис компании Лонгабергер. Ньюарк. Штат Огайо, США.
190. Выставочный комплекс «Рояль и скрипка». Хуайнань. Китай. Р. Пиано.
191. Офисный центр «Рязанский кремль». Рязань. А. Живайкин.
192. «Дом-котелок». Техас. США.
193. «Дом-автомобиль». Зальцбург. Австрия. М. Фоглрайтер.
194. «Дом-дерево». Таллин.
195. Магазин марки «Ann Demeulmeester». Сеул. Южная Корея. «Масс Студиес».
196. Здание «треснутого» магазина. Онтарио. Канада.
197. Дом оперы. Тенерифе. Испания. С. Калатрава.

ХАЙ-ТЕК



198. Национальный центр искусства и культуры им. Жоржа Помпиду в Париже. Р. Пиано, Р. Роджерс.
199. Комплекс «Lloyd's building» в Лондоне. Р. Роджерс.
200. Банк «Гонконг–Шанхай». Гонконг. Н. Фостер и др.
201. Купол Рейхстага в Берлине. Н. Фостер.
202. Офисное здание. Лондон. Великобритания. Р. Пиано, «Флетчер Прист Архитектс».
203. Хрустальный кафедральный собор. Гарден Гроув. Округ Ориндж. Штат Калифорния, США. Ф. Джонсон.
204. Комплекс концертных залов. Париж.
205. Проект жилого комплекса «Фаррер Роуд». Сингапур. З. Хадид.
206. Проект Сити-центра. Ханты-Мансийск. Э. ван Эгерат.
207. Проект офисного центра «Cybertecture Egg». Мумбаи. Индия. «James Law Cybertecture International».

208. Отель «Корнелия». Турция.
209. Дом науки. Ванкувер.

ТРАДИЦИОНАПИЗМ



210. Культурный центр Линкольна в Нью-Йорке. У. К. Гаррисон, Ф. Джонсон, М. Абрамовиц.
211. Посольство США в Афинах. В. Гропиус и группа «ТАК».
212. Гостиница «Сказочный отель». Заандам. Нидерланды. «WAM Architecten».
213. Гостиница на пл. Островского в Санкт-Петербурге. Е. Герасимов и др.
214. Дом Рябушинского в Москве. Ф. Шехтель.
215. Сейнсбери-винг (новое крыло Национальной галереи). Лондон. Р. Вентури.
216. Интерьер часовни епископальной академии. Пенсильвания. Р. Вентури.
217. Дом в Бузене. Япония. Фирма «Суппос дизайн офис».
218. Чайный домик в национальном китайском стиле. Шанхай.

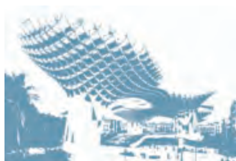
БЛОБИТЕКТУРА



219. Национальный центр исполнительских искусств. Пекин. П. Андре.
220. «Зона тела» в Куполе Тысячелетия. Лондон. «Брэнсон и Коатис».
221. Здание мэрии Лондона. Н. Фостер.
222. Интерактивная башня в Детинхеме. Голландия. Л. Спейбрук.
223. Здание торгового центра «Селфриджес» в Бирмингеме. Я. Каплицкий.
224. Футуристический проект здания Национальной библиотеки в Праге. Я. Каплицкий.
225. Павильон Арагона на «ЭКСПО-2008» в Сарагосе.
226. Храм Лотоса. Нью-Дели. Ф. Сахба.
227. «Дом-улитка». София. 2009 г.
228. Ночной клуб в Нью-Йорке. Т. Дален, В. Мельник.
229. Оранжевый куб. Лион. Франция. «Жакоб + Макфарлейн Архитектс».
230. Шахматный клуб. Ханты-Мансийск. Россия. Э. ван Эгераат.

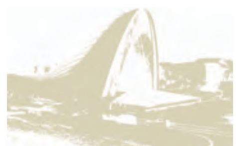
НЕПИНЕЙНАЯ АРХИТЕКТУРА

231. Проект «Космический модуль». Голландия. К. Устерхьюс.
232. Проект группы Кууп Химмельбау «Облако № 9». Выставка в Вене.



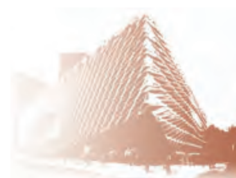
233. Штаб-квартира Национального банка Нидерландов «ИНГ-Групп» в Будапеште. Э. ван Эгерaат.
234. Проект Центра культуры Кореи в Нью-Йорке. «Samoo Architects & Engineers».
235. Общественно-культурный центр «Метрополь-парасоль» в Севилье. Испания. Д. Майер «и партнеры».
236. Музей Гуггенхейма в Бильбао. Ф. Гери.
237. Гостиница «Маркиз де Рискаль» в Эльсьего. Испания. Ф. Гери.
238. Центр здоровья мозга. Кливленд. США. Ф. Гери.
239. Загородный дом. Сингапур. «Аамер Архитектс».
240. Музей звука. Эйндхофен. Голландия. «НОКС», Л. Спейбрук.
241. Художественная галерея Альберта. Эдмонтон. Канада. «Randall Stouts Architects».
242. Проект Национального института экологии. Сочхон. Южная Корея. «Samoo Architects», «Grimshaw Architects».
243. Музей современного искусства. Каглиари. Италия. З. Хадид.

ВИРТУАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА



244. Музей Соломона Гуггенхейма в Нью-Йорке. «Асимптота».
245. Музей современного искусства в Граце. П. Кук и К. Фурье.
246. Бассейн «Водный куб». Н. Фостер.
247. Центр им. Ж. Помпиду. Мец. Франция. Ш. Бан, Ж. Гастин.
248. Проект Национального музея Зайед. Абу-Даби. ОАЭ. Н. Фостер.
249. Проект католического храма Преображения. Лэкки. Нигерия. «DOS Architects».
250. Отель «Белла Скай». Копенгаген. Арх. компания «3XN Architects».
251. Аэропорт в Цюрихе. Виртуальный проект.

АРХИТЕКТУРА И ГЕРМЕНЕВТИКА



252. Музей современного арабского искусства в Катаре (Доха).
253. Гостиничный комплекс в Дубае.
254. Башня Тайбэй.
255. Павильоны культурного центра им. Ж.-М. Чжибао в Наумее (Новая Каледония). Р. Пиано.
256. Купол Тысячелетия. Лондон. «Брэнсон и Коатис», Р. Роджерс.
257. Музей Либераче в Лас-Вегасе.
258. Проект музея. Лос-Анджелес. «Дилер Скофидио + ренфро».
259. Культурный центр «Caixa Forum». Мадрид. «Херцог и де Мерон».

260. Сити-центр «Петронас». Куала-Лумпур. Малайзия. «Цезарь Пели и Ассоциэйтес».
261. Комплекс «Обратимой судьбы». Митака. Токио. Япония. С. Аракава, М. Джинс.

КРЕАТИВНАЯ И СПЕКУЛЯТИВНАЯ АРХИТЕКТУРА



262. Екатеринбургский государственный цирк. Н. Никитин, Ю. Шварцбрейм.
263. Город искусств и наук. Валенсия. Испания. С. Калатрава.
264. Круговой Центр Земли и Космоса в Нью-Йорке. «Пальшек и партнёры».
265. Шанхайский банк в Шеньяне. Китай. Н. Фостер.
266. Комплекс из домов-кубов в Роттердаме. П. Блом.
267. Здание Секретной разведывательной службы в Лондоне. Т. Фаррелл.
268. Отель «Марина Бэй Сэндс» в Сингапуре. «Safdie Architects».
269. Экспериментальный музыкальный театр в Сиэтле. Ф. Гери.
270. Концертный зал им. Уолта Диснея. Ф. Гери.
271. Гостиница в Далате. Вьетнам. Данг Вьет Нга.
272. Музей современного искусства MARTa в Херфорде. Ф. Гери.
273. Жилой дом. Вена. Ф. Хундертвассер, Й. Кравина.
274. Здание публичной библиотеки в Канзас-Сити, США.
275. Здание мебельной фабрики в штате Каролина, США.
276. Офисное здание «стиральная машина». Мехико. Мексика. А. Эрнандес.
277. «Дом-камень». Фафе. Португалия.

КОНЦЕПТУАЛИЗМ, ПАРАМЕТРИЗМ И ДРУГИЕ НАПРАВЛЕНИЯ



278. Стадион «Птичье гнездо». Пекин.
279. Проект отеля «Водный мир». Сунцзян. Шанхай. Китай. Арх. группа Аткина.
280. Общественно-культурный центр «Апельсин». Москва.
281. Музей современных искусств Ф. Вейсмана. Миннесота. США. Ф. Гери.
282. Центр современного искусства в Цинцинатти. З. Хадид, П. Шумахер.
283. Проект генерального плана Стамбула. З. Хадид.
284. Генеральный план бизнес-парка в Сингапуре. З. Хадид.
285. Сохо-Сити в Пекине. З. Хадид
286. Генеральный план района в Бильбао. З. Хадид.
287. Стадион Сочи-2014. М. Малеин.
288. Реконструкция Лужнецкой набережной в Москве. М. Малеин.
290. Проект небоскреба REN в Шанхае. «Bjarke Ingels Group».
291. Проект гостиницы «Полнолуние». Баку. «Heerim Architects».
292. Проект гостиницы «Полумесяц». Баку.«Heerim Architects».

293. Проект башни-трансплантанта. Сан-Хуан, Пуэрто-Рико. Д. Тацциоли, С. Чен, Т. Уоллес.
294. Проект плавучего отеля «Аэротель». А. Асадов.
295. Проект отеля-робота Майкла Джексона. Лас-Вегас. Т. Паттерсон.
296. Центральная библиотека. Сиэтл, США. Р. Коолхас, «ОМА», «ЛМН».
297. Проект здания в форме W («Walter»). Прага. «БИГ».
298. Концертный зал «Казахстан». Астана. «Астанагорпроект».
299. Проект застройки Шанхая.
300. Мост «Волны Хендерсона». Сингапур. «IJP», «RSP», «PTE Ltd».
301. Дом «Лесная спираль». Дармштадт. Германия. Ф. Хундертвассер.

АРХИТЕКТУРНАЯ ФАНТАСТИКА



302. Проект столичной церкви. Э.-Л. Булле. Париж.
303. Кафедральный собор. Э.-Л. Булле. Париж.
304. Церковь в Дейте. Э.-Л. Булле.
305. Церковь св. Филиппа. Э.-Л. Булле. Париж.
306. Зал собраний. Э.-Л. Булле. Париж.
307. Торжественная колоннада. Э.-Л. Булле. Париж.
308. Гравюры Пиранези. Рим.
309. Работы Гонзаго. Санкт-Петербург.
310. Проекты Я. Чернихова. Санкт-Петербург.
311. Замок Аник. Шотландия. Из фильма «Гарри Поттер».
312. Поселок Хоббитон. Матамата. Новая Зеландия.
313. Глобальный город в Дубае. Р. Коолхас.
314. Плавучий экополис. Проект для Кирибати. Микронезия и Полинезия. В. Каллебаут.
315. «Физалия». Проект разработан для Темзы. Лондон. В. Каллебаут.
316. Здание «Крыло дракона». Проект для Нью-Йорка. США. В. Каллебаут.
317. Рисунки А. Скижали-Вейса. Москва.

НОВАТОРСКИЕ НАПРАВЛЕНИЯ БЕЛОРУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

318. Корпуса Первой клинической больницы в Минске. Г. Лавров.
319. Географический факультет БГУ в Минске. Г. Лавров.
320. Библиотека им. В.И. Ленина в Минске. Г. Лавров.
321. Проект Большого театра в Минске. Г. Лавров.
322. Дом Правительства в Минске. И. Лангбард.
323. Дом Советов в Могилеве. И. Лангбард.
324. Театр оперы и балета в Минске. И. Лангбард.



325. Дом Красной Армии в Минске. И. Лангбард.
326. Здание Президиума Академии наук в Минске. И. Лангбард.
327. Комплекс театра и кино в Орше. И. Лангбард.
328. Реконструкция Театра им. Янки Купалы в Минске. И. Лангбард.
329. Кинотеатр «Победа». И. Лангбард.
330. Клуб металлистов в Витебске. А. Васильев.
331. Клуб пищевиков в Минске. А. Буров.
332. Дом культуры в Бобруйске. А. Оль.
333. Дом офицеров в Гродно. А. Дубанович.
334. Кинотеатр «Красная Зорька» в Минске. Э. Лоссер.
335. Здание Национального банка в Минске. Г. Гольц, М. Парусников.
336. Обсерватория в Минске. И. Володько.
337. Здание банка в Бресте. С. Филасевич.
338. Проспект и площадь Независимости в Минске.
339. Здания по пр. Победителей в Минске. А. Духан, В. Крамаренко, М. Виноградов.
340. Дворец спорта в Минске. С. Филимонов, В. Малышев.
341. Гостиница «Беларусь» в Минске. Л. Погорелов.
342. Корпус архитектурно-строительного факультета БНТУ в Минске. И. Есьман, В. Аникин.
343. Комплекс аэропорта «Минск-2». Б. Ларченко, Ю. Григорьев, Г. Сысоев и др.
344. Жилой ансамбль по ул. В. Хоружей в Минске. В. Пушкин.
345. Комплекс жилых и общественных зданий по ул. Первомайской в Могилеве. И. Фролов, Г. Борохов.
346. Здание Промстройбанка в Минске. А. Гаврилов, А. Нитиевский.
347. Спортивный комплекс в Бресте. В. Кескевич, Г. Кескевич, Т. Мороз.
348. Спортивный комплекс «Олимпик» в Могилеве. Рук. С. Воронец.
349. Новое здание железнодорожного вокзала в Минске. В. Крамаренко, М. Виноградов.
350. Национальная библиотека. В. Крамаренко, М. Виноградов.
351. Культурно-спортивный комплекс «Минск-арена». Рук. А. Ничкасов, арх. В. Куцко, В. Будаев, А. Шабалин, В. Никитин.
352. Центр «Европа» по ул. Сурганова в Минске. И. Виноградов, И. Воробьев.
353. Станция метро «Площадь Якуба Коласа». Н. Пирогов, А. Зензин.
354. Станция метро «Немига». Ю. Градов, Л. Левин.
355. Поселок Россь в Гродненской области. А. Ничкасов, В. Тарновский, В. Карунас и др.
356. Торговый центр по ул. Чехова в Могилеве. Э. Юшко, И. Иванчикова.
357. Комплекс малоэтажной застройки в районе Медвежино. Минск. В. Ционская, Н. Дорошкевич, В. Боровко и др.
358. Комплекс оздоровительного лагеря «Загорье». Деревня Заямочное, Минский район. В. Бобрик, Я. Кончиц, К. Пименов, Т. Клочко.
359. Детский оздоровительный центр «Ракета» в Ждановичах, Минский район. В. Рондель, Л. Баглей, Ю. Мамлин и др.
360. Автовокзал «Центральный» в Минске. Рук. И. Виноградов.

361. Молитвенный дом в Кобрине. А. Андреюк.
362. Церковь евангелистских христиан-баптистов в Колодищах. М. Давыдовский.
363. Новоапостольская церковь в Мозыре. И. Кравец, В. Замыко, В. Семитко.
364. Деловой комплекс «Магнит Минска». «БРТ Инженеринг ГмбХ».
365. Жилой комплекс «У Троицкого» в Минске.
366. Жилой комплекс по ул. Наполеона Орды в Минске.
367. Офис Национального олимпийского комитета в Минске.
368. Проект аквапарка в Минске.
369. Проект ансамбля «Славянский квартал» в Минске.
370. Аэропорт «Минск-2». Б. Ларченко, Ю. Григорьев, Г. Сысоев и др.
371. Проект Музея истории Великой Отечественной войны по пр. Победителей в Минске.
372. Жилой комплекс «Каменная горка-1» в Минске.
373. Футбольный манеж в Минске. М. Гаухфельд, В. Руцкий, В. Архангельский.
374. Проект комплекса «Минск-сити».
375. Проект стадиона БАТЭ в Борисове. Офис «Архитекти».
376. Проект реконструкции гостиницы «Беларусь» в Минске.
377. Проект жилого комплекса «Маяк Минска».

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

Всеобщая история архитектуры: в 12 т. — М.: Стройиздат, 1973. — Т. 11: Архитектура капиталистических стран XX в. — 887 с.

1000 лет мировой архитектуры / Ф. Прина, Е. Демартини; пер. с англ. — М.: Омега, 2008. — 432 с.

Frank-Dietrich, J. Historische Stadtansichten / J. Frank-Dietrich. — Leipzig: VEB E. A. Seemann Verlag, 1982. — 224 S.

Gössel, P. Arhitektur des 20. Jahrhuderts / P. Gössel, G. Leuthäuser. — Köln: Taschen, 2005. — Bd. I — II. — 668 S.

Jodidio, P. Architecture in the Emirates / P. Jodidio. — Köln: Taschen, 2007. — 192 S.

Neue Giganten. Wolkenkratzer der Superlative. — GmbH: Whiter star verlag, 2008. — 216 S.

100 contemporary architects. 100 contemporary architects. 100 Zeitgenössische Architekten. 100 Architectes Contemporains / Ph. Jodidio. — A — I; J — Z. — GmbH: Taschen, 2008. — 848 S.

Новейшая архитектура / под ред. Ф. Ходидью; пер. с англ. А. М. Ведюшкина. — М.: Астрель, 2008. — 192 с.

Клод Николя Леду [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.arhitector.ucoz.ru/index/0—37. — Дата доступа: 19.09.2011.

Этьен Луи Буле [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://unrealized.tumblr.com/page/12. — Дата доступа: 19.09.2011.

Эрих Мендельсон [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.arhitector.ucoz.ru/index/0—85. — Дата доступа: 19.09.2011.

Архитектура XX века. Основные направления [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.kondratenko-design.blogpost.com. — Дата доступа: 19.09.2011.

Футуризм [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org. — Дата доступа: 19.09.2011.

Владимир Евграфович Татлин [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org. — Дата доступа: 19.09.2011.

Каприз, или фолли [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.vkusitsvet.ru/tovarisch-est/tytti-frutti/rastut-li-ananasy-vshotlandii. — Дата доступа: 19.09.2011.

Хай-тек [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://http://ru.wikipedia.org. — Дата доступа: 19.09.2011.

Традиционализм [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.remondom.ru/index.php/architecture/780-traditionalism. — Дата доступа: 19.09.2011.

Ян Каплицкий [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org. — Дата доступа: 19.09.2011.

Нелинейная архитектура [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.archi.ru. — Дата доступа: 19.09.2011.

Брутализм [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://http://ru.wikipedia.org. — Дата доступа: 19.09.2011.

Метаболизм [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://http://ru.wikipedia.org. — Дата доступа: 30.09.2011.

Колониальный стиль [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.city-2.narod.ru/ae/at45.html. — Дата доступа: 30.09.2011.

Колониальный стиль в русском интерьере [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.arx.novosibdom.ru/node/400. — Дата доступа: 30.09.2011.

Архитектура минимализма [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.rdh.ru/stiliarchitektura/783-minimalizm-architektura.html. — Дата доступа: 30.09.2011.

Искусство абсурда [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.vkarp.com/2010/04/18/а-абсурда-искусство. — Дата доступа: 30.09.2011.

Виртуальная архитектура: попытка систематизации [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.x-4.narod.ru/asp/a5.html. — Дата доступа: 30.09.2011.

Герменевтика [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.book-archive.ru/dokliteratura/iskusedvozhivopis/lul533-telo-simvola-arhitektarnyij-simvolizm-v-zerkale.html. — Дата доступа: 30.09.2011.

Хайдеггер Мартин [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.wikipedia.org. — Дата доступа: 30.09.2011.

Лавров Георгий Лаврентьевич [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.dic.academic.ru/dic.nsf/bse/101760/Лавров. — Дата доступа: 30.09.2011.

Лангбард Иосиф Григорьевич [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.wikipedia.org. — Дата доступа: 30.09.2011.

Дженкс, Ч. Новая парадигма в архитектуре / Ч. Дженкс [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://a3d.ru/architekture/stat/155. — Дата доступа: 30.09.2011.

Яков Чернихов — музыка советской архитектуры [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://arch-grafika.ru. — Дата доступа: 15.10.2011.

Международный архитектурный фонд им. Я. Чернихова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.icif.ru. — Дата доступа: 15.10.2011.

Арте повера [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org. — Дата доступа: 21.11.2011.

Альберт Шпеер [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org. — Дата доступа: 21.11.2011.

Источники и литература

Личность архитектора и архитектурные ансамбли исторических городов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://cheb.gookit.cz/articles/1342. — Дата доступа: 22.11.2011.

Малевич Казимир [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.dic.academic.ru. — Дата доступа: 22.11.2011.

Супрематизм [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org. — Дата доступа: 22.11.2011.

Лазарь Маркович Лисицкий [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org. — Дата доступа: 22.11.2011.

Джованни Батиста Пиранези [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org. — Дата доступа: 22.11.2011.

Гонзага (Гонзаго) Пьетро ди Готтардо [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.slovari.yandex. ru/~книги/Гуманитарный%20словарь/Гонзага. — Дата доступа: 22.11.2011.

Шумахер, П. Параметризм — новый глобальный стиль для архитектуры и городского дизайна / П. Шумахер [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.pavelbeliy.com/ru/newstyle/patrik.php. — Дата доступа: 24.11.2011.

Органическая архитектура [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://slovari.yandex.ru. — Дата доступа: 19.01.2012.

Архитектура деконструктивизма [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://pasha-sevkav.ru/2010/03/arxitektura-dekonstruktivizma. — Дата доступа: 19.01.2012.

Деконструктивизм [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.sds.uz/architectural-artistic-styles/70-dekonstrutivizm.html. — Дата доступа: 24.01.2012.

Гостинцы будущего: 12 умопомрачительных проектов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.pred.ru/page.php?ttop=150417&id=100716. — Дата доступа: 03.09.2012.

СОДЕРЖАНИЕ

Научное издание

Локотко Александр Иванович

**АРХИТЕКТУРА:
АВАНГАРД, АБСУРД, ФАНТАСТИКА**

Редактор *Т. А. Горбачевская*
Художественный редактор *И. Т. Мохнач*
Технический редактор *М. В. Савицкая*
Компьютерная верстка *О. Л. Смольская*

Подписано в печать 07.12.2012. Формат $70 \times 90^{1}/_{16}$. Бумага мелованная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 15,17. Уч.-изд. л. 15,1. Тираж 1000 экз. Заказ 4208.

Республиканское унитарное предприятие «Издательский дом «Беларуская навука».
ЛИ № 02330/0494405 от 27.03.2009. Ул. Ф. Скорины, 40, 220141, г. Минск.

Открытое акционерное общество «Полиграфкомбинат им. Я. Коласа».
ЛП № 02330/0150496 от 11.03.2009. Ул. Корженевского, 20, 220024, г. Минск.

Архитектура: авангард, абсурд, фантастика

Архитектура: авангард, абсурд, фантастика



Архитектура: авангард, абсурд, фантастика
Архитектура: авангард, абсурд, фантастика
Архитектура: авангард, абсурд, фантастика